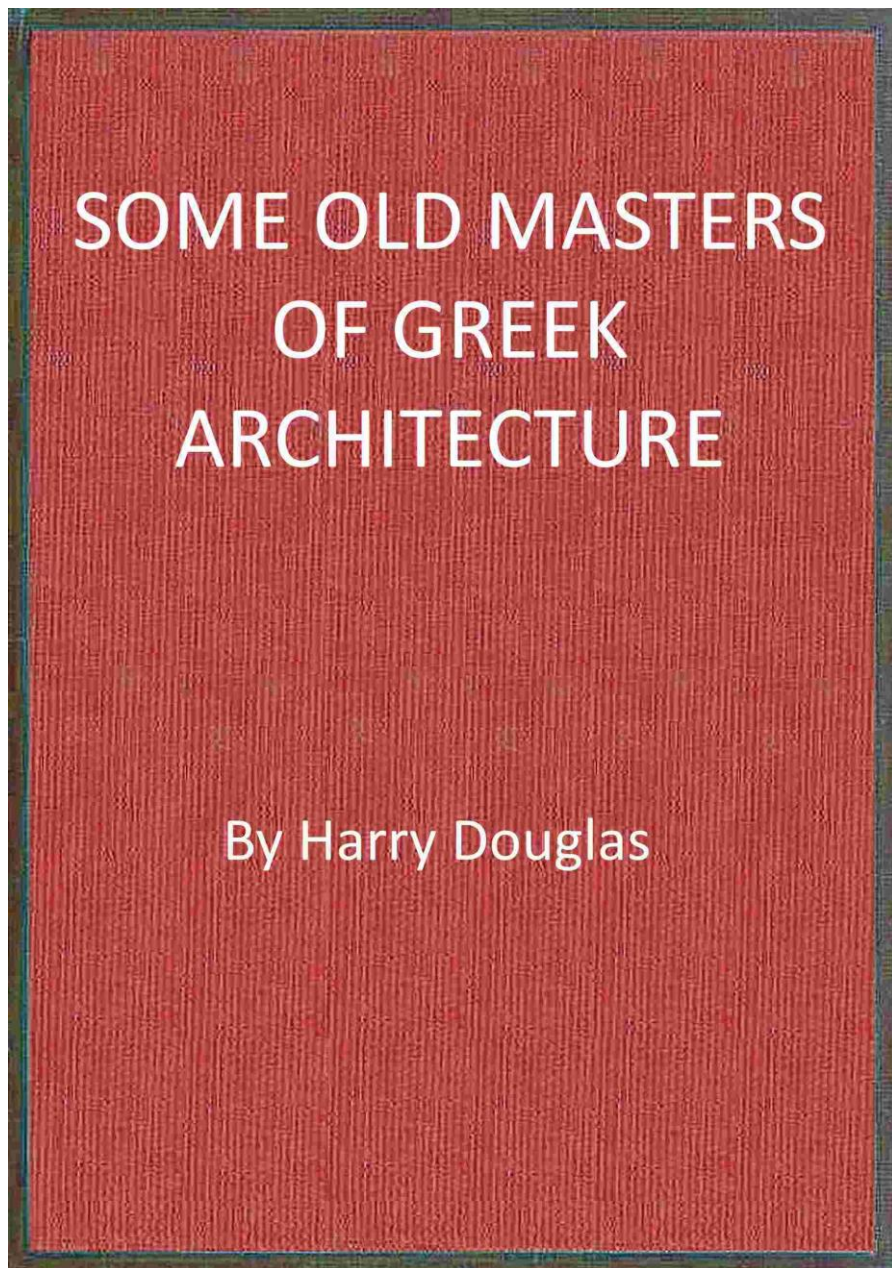


Некоторые старые мастера греческой архитектуры

Гарри Дуглас



Электронная книга проекта "Гутенберг" некоторых старых мастеров греческой архитектуры

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Некоторые старые мастера греческой архитектуры

Автор: Гарри Дуглас

Иллюстратор: Чарльз Д. Фарран

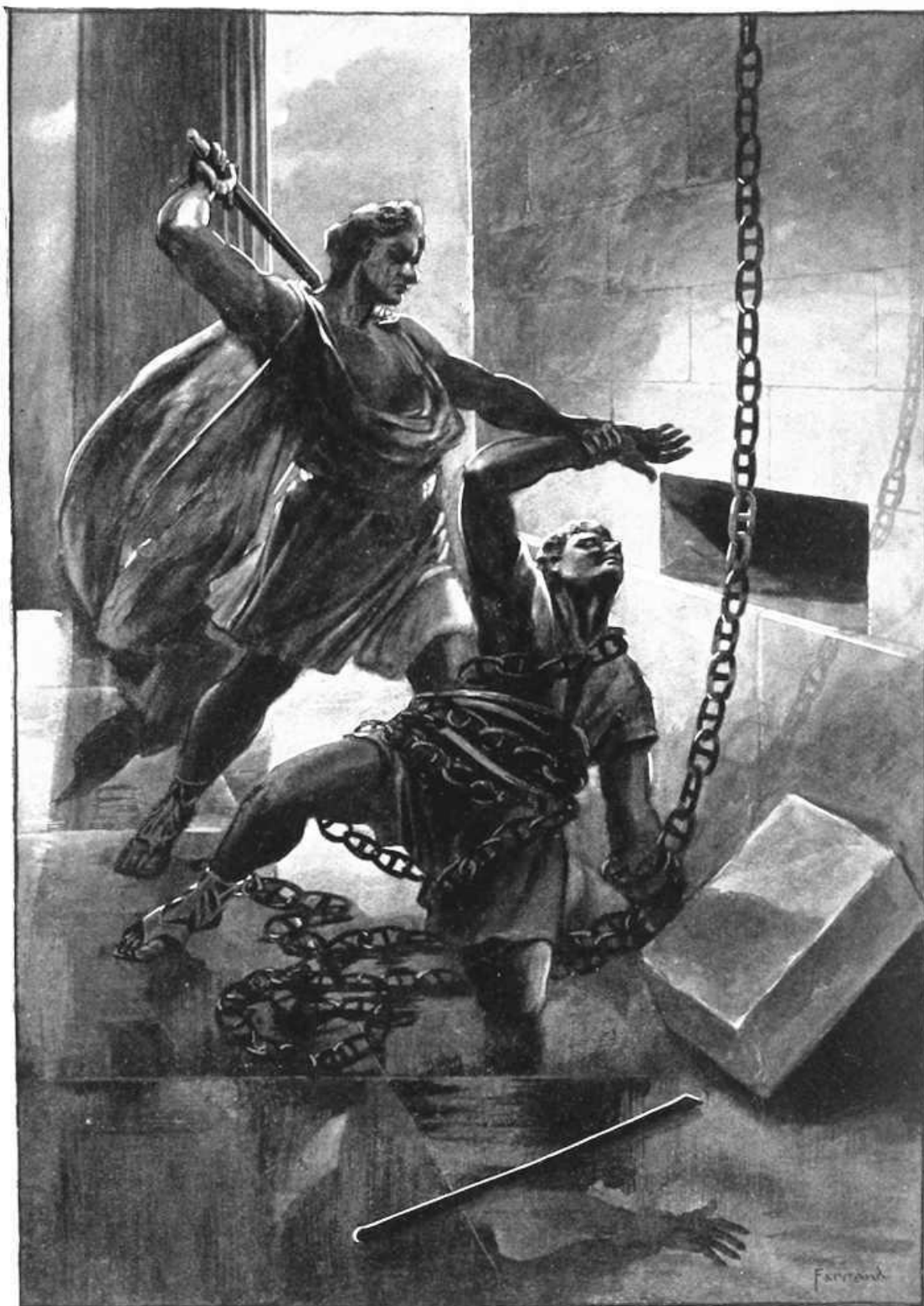
Дата выхода: 8 марта 2025 года [Электронная книга №75561]

Язык: Английский

Оригинальная публикация: Грейт Баррингтон: Квартал Дубов, 1899

Авторские права: Боб тейлор, deaurider и команда онлайн-корректоров по адресу <https://www.pgdp.net> (Эта книга была подготовлена на основе изображений, предоставленных цифровой библиотекой Hathitrust.)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА" "НЕКОТОРЫЕ СТАРЫЕ МАСТЕРА ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ" ***



ТРОФОНІЙ УБИВАЕТ АГАМЕДА В СОКРОВИЩНИЦЕ ГИРЕЯ.

НЕКОТОРЫЕ СТАРЫЕ МАСТЕРА ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

ГАРРИ ДУГЛАС

КУРАТОР KELLOGG TERRACE



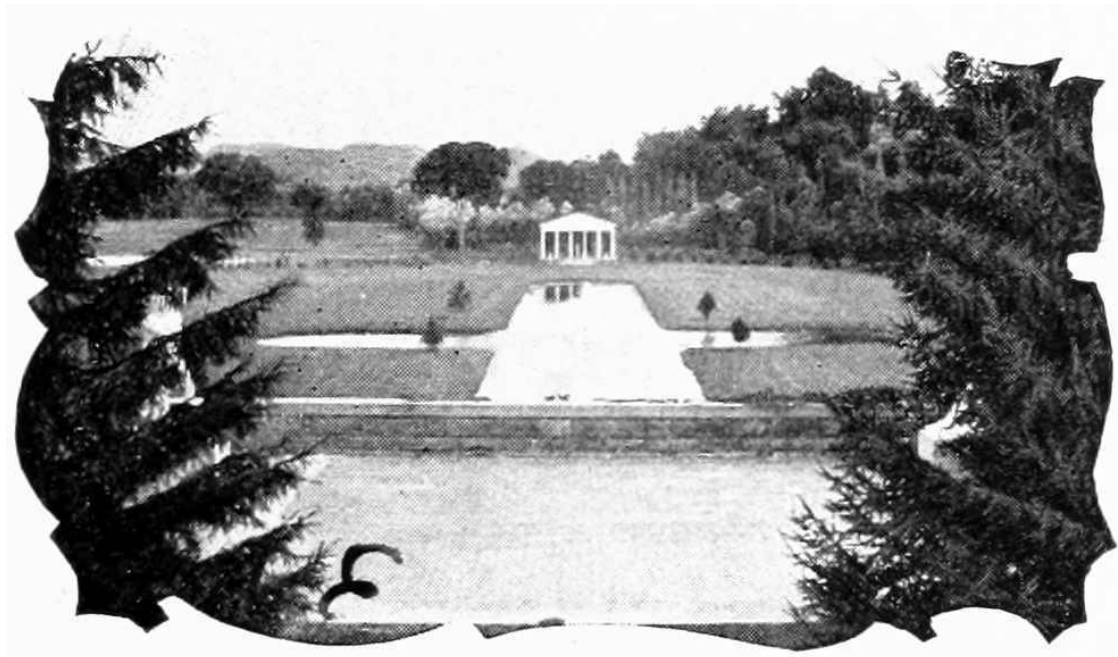
ОПУБЛИКОВАНО В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ QUARTER-OAK
ГРЕЙТ-БАРРИНГТОН,
Массачусетс, 1899

Авторское право, 1899 г.,
ГАРРИ ДУГЛАС.



ЭДВАРДУ
ФРЭНСИСУ
СИРЛЗУ

ВЫРАЖАЮ ПОЧТЕНИЕ ТЕМ, КТО ЦЕНИТ ГАРМОНИЮ ИСКУССТВА И ЧЬИ ВЫСОКИЕ ИДЕАЛЫ
АРХИТЕКТУРЫ НАШЛИ ВЫРАЖЕНИЕ Во МНОГИХ УСТОЙЧИВЫХ ФОРМАХ.



ПРЕДИСЛОВИЕ

Искушение со всем безрассудством любителя углубиться в традиции лучшей архитектуры, которые обязательно можно было найти только в истории раннего эллинского искусства, пробудило в авторе желание выяснить, кто были отдельными художниками, в первую очередь ответственными за те архитектурные стандарты, которые были приняты без соперников с момента их создания. Поиски привели к некоторому удивлению, когда выяснилось, как мало о них было известно или записано, и как велико было безразличие, с которым к ним относились почти все авторы, посвященные древнему искусству, а также их современные историки и биографы. Поэтому автор отправился в область истории, традиций и басен, так сказать, с корзинкой в руке, чтобы собрать некоторые из редких и малоизвестных цветов этого художественного семейства, опустив в корзину также такие факты, прямо или косвенно связанные с архитекторами Древней Греции или их искусством, которые интересовали его лично. Здесь поставлена корзина, содержащая, если не больше, то, по крайней мере, краткий намек на не менее чем восемьдесят два архитектора древности. Мы прекрасно понимаем, что многие прекрасные образцы, возможно, были упущены из виду; что собравшимся было отдано мало должного и что корзина слишком мала, чтобы вместить все, что могло предложить такое богатое поле.

Следовательно, цель этой книги - не более чем поверхностный взгляд на предмет, и автор будет доволен, если ему удастся хоть немного представить в современном свете этих великих гениев благородного искусства, которые были предоставлены сами себе в одной из самых мрачных комнат глубокой неизвестности.

Содержание

	СТРАНИЦА
1. Популярная оценка архитекторов,	1
2. Мифические и архаичные архитекторы и строители,	24
3. Создатели “Трех орденов”,	49
4. Ранние греческие архитекторы,	63
5. Архитектурная эпоха Перикла,	90
гг.6. Архитекторы эпохи Перикла,	103
7. Более поздние греческие архитекторы,	136
8. Александрийская эпоха и разграбление Рима,	148
9. Александрийские архитекторы,	164
Указатель архитекторов и архитектурных скульпторов,	185

ГЛАВА I.

Всеобщее признание архитекторов.



Из всех изобразительных искусств ни одно так полно не отвечает своему *смыслу существования*, как архитектура. Только в этом искусстве мы находим гармоничное сочетание эстетической фантазии с утилитарной целью. Именно эта особенность полезности дополняет его всестороннее совершенство, а не умаляет его, и придает достоинство его миссии существования. Архитектуру, в ее способности привлекать к своему обогащению другие искусства, можно сравнить с изысканным оратором, цель которого - повлиять на мнение своей аудитории с помощью экспертных усилий, украшая свой язык цветами риторики, придавая своим жестам изящный акцент и управляя своим голосом в соответствии со светом и тенью своей мысли. Таким образом, архитектура стимулировала скульптуру и способствовала ее украшению; живопись была призвана к высшим достижениям, а музыка пробудила в его стенах

голос и гармонию. “Прогресс других искусств зависит от прогресса архитектуры”, - очень верно говорит сэр Уильям Чемберс. “Когда поощряется строительство, живопись, скульптура, садоводство и все другие декоративные искусства, конечно, процветают, и они оказывают влияние на производство, даже на мельчайшие механические изделия; ибо дизайн имеет универсальное преимущество и придает ценность самому незначительному результату”.

Возможно, не так уж и странно, что, несмотря на свое исключительное значение и высокий ранг, который оно когда-либо занимало, с тех давних времен, когда первые лучи зарождающейся цивилизации начали пробуждать скрытые зародыши культуры и утонченности в человеческой природе, и по сей день, это единственное искусство, которое, за очень редкими и изолированными исключениями, не принесло славы тем, кто занимался им как профессией, и не навлекло на художника неизгладимой памяти и благодарности поклонников его работ. Насколько сильно художник, скульптор, музыкант отождествляются со своим искусством и продуктами своей кисти, резца или пера! как велика была их похвала, каким прочным и безграничным было уважение, которым они пользовались! но какими сдержанными были аплодисменты, поощрявшие архитектора, подарившего миру грандиозные и благородные результаты своего мастерства и гения, и как скоро он сам был забыт! Слишком часто случается так, что именно имя выдающегося художника определяет ценность его полотна, а не достоинства самой картины. Никто не спрашивает названия красивого куса скульптурного мрамора с большим рвением, чем у художника, который его создал. Для популярной публики играют и поют Баха, Бетховена и Моцарта, а не их фуги, сонаты и симфонии.

Но что известно о художниках, создавших величайшие памятники несокрушимой архитектуры? Их личность и даже их имена, похоже, стерлись из народной памяти. По-видимому, это было фактом с самых ранних дней зарождения искусства в Греции и Риме и до настоящего времени. Исключения настолько редки на протяжении всех прошедших эпох и при размахистом развитии искусства, что их можно было бы пересчитать по пальцам одной руки.

Читатель, если он не профессиональный архитектор или любитель, глубоко изучивший свой любимый предмет, может убедиться в истинности этого, казалось бы, преувеличенного утверждения, если он на мгновение отложит в сторону эту книгу и попытается вспомнить имена проектировщиков некоторых наиболее заметных памятников архитектуры, которые он посетил дома или за границей.

“Я воздвигну такое здание, но я повешу его в воздухе”, - воскликнул Микеланджело, когда увидел купол Пантеона в Риме. Читатель, возможно, помнит это хвастовство великого гения эпохи Возрождения, воплощение его в колоссальном куполе собора Святого Петра, и будет доволен тем, что его память запечатлела одного знаменитого архитектора. Если в его памяти всплывет прекрасная флорентийская колокольня Джотто, он сразу же подумает и об этом раннем художнике, но, возможно, не в большей степени в связи с этой богато украшенной башней, чем в ассоциации с прерафаэлитами. Конечно, он не оставит без внимания Иниго Джонса, само имя которого врезалось в память из-за его необычности, или сэра Кристофера Рена, создателя собора Святого Павла и британского кумира. Если он поклонник живописной архитектуры венецианских церквей и дворцов, от него не ускользнет итальянский Палладио; а если от французского Ренессанса, то фасад Лувра, возможно, наводит на мысль о Перро, а парижские крыши - о мансарде. Если он уроженец наших “Современных Афин”, то, конечно, опасность, в которой на какое-то время оказался классический фасад Здания правительства

штата от *последнего в своем роде* законодательного органа, не позволит ему забыть Булфинча, а церковь Троицы напомнит о единственном Ричардсоне. Но помимо нескольких имен, которые были упомянуты, и, возможно, нескольких других, запечатлевшихся в памяти по случайности или ассоциации, средний читатель, каким бы хорошо он ни был знаком с многочисленными корифеями других искусств, не сможет сказать, кто был ответственен за красоту и благородство многих зданий, которые сделали города, расположенные поблизости, индивидуальными для мира, любящего искусство. Кто, например, может рассказать об авторах соборов в Милане и Сиене, Кельне и Страсбурге, Реймсе и Амьене, Уэллсе и Личфилде; Хиральды в Севилье; церкви инвалидов в Париже; дворца Строцци во Флоренции; Генриха VII? часовня в Вестминстерском аббатстве; вызывающий всеобщее и справедливое восхищение южный фасад старой ратуши в Нью-Йорке; Церковь Грейс в этом городе; здание Капитолия в Вашингтоне или этот образец колониальной архитектуры в Америке - особняк для руководителей?

Однако цель здесь не в том, чтобы слишком подробно рассуждать о явном недостатке справедливости со стороны широкой публики по отношению к архитекторам всех стран и времен, а в том, чтобы собрать воедино несколько фактов, касающихся старых мастеров ранней греческой архитектуры, которые малоизвестны широкой публике, и вспомнить некоторых из ведущих представителей этого искусства, столь неподражаемо применявшегося эллинским народом во время его продвижения от архаической тьмы к зениту своей эстетической культуры.

Будет лишь повторением избитой истины сказать, что влияние ранних греческих архитекторов на последователей их искусства во всех странах признанного цивилизованного просвещения на протяжении веков, следовавших за ними, было почти доминирующим. Роберт Адам, архитектурный авторитет времен Георга III, говорит во введении к своей работе "Руины дворца императора Диоклетиана": "Здания древних в архитектуре представляют собой то же, что произведения природы по отношению к другим искусствам: они служат образцами, которым мы должны подражать, и стандартами, по которым мы должны судить; по этой причине те, кто стремится к возвышению в знании или практике архитектуры, считают необходимым увидеть своими глазами сохранившиеся произведения древних, чтобы они могли перенять от них те идеи величия и силы, которые мы должны использовать". красота, о которой, возможно, не может сказать ничего, кроме такого наблюдения".

Столь же верно и то, что ни одна страна, пережившая эволюцию интеллекта и культуры за две с половиной тысячи лет, прошедших со времен Перикла, не преуспела в создании какой-либо новой архитектурной школы, которая не была бы вынуждена заимствовать у Древней Греции многие из наиболее важных и существенных черт искусства, которые она могла только модифицировать, но никогда не воссоздавать полностью.

Готический стиль, или стиль со стрельчатыми арками, возникший в таком прекрасном здании в тринадцатом веке и царивший в христианских странах Европы в течение нескольких столетий после этого, больше соответствовал оригинальной архитектурной схеме, чем, возможно, любой другой, имеющий равное значение, и все же, если бы его лишили греческих подпорок, которые помогали его поддерживать, он, должно быть, рухнул бы на землю.

В готике были предприняты усилия, чтобы более точно приблизить унаследованные принципы архитектуры к духовному прогрессу народа, но когда, наконец, это исчерпало себя и было свергнуто с престола из-за осознания того факта, что даже более тесная приверженность классическим образцам может быть сделана еще более отвечающей духовным требованиям,

насколько полно художественный темперамент людей вернулся к Греции и Риму, поскольку свет их возвращающегося вдохновения и истины появился на заре шестнадцатого века. Ренессансархитектура и искусство эпохи Возрождения захлестнули Европу подобно волне, и люди с реакционным энтузиазмом обратились к древним стандартам искусства, как они обращались к изучению классических авторов и даже к написанию греческих и латинских стихов.

Поэтому долг благодарности, которым потомки были обязаны создателям в Древней Греции трех благородных архитектурных орденов, а именно дорического, ионического и коринфского, трудно переоценить, поскольку именно к этим трем орденам или стилям обращались все последующие архитекторы в поисках фундаментальных истин своего искусства. Возможно, они не следовали каждому или всем с общепринятой строгостью; но им не удалось избежать заимствования многих черт, навечно закрепленных безошибочными гениями классических времен.

“Знаменитая Греция!

Этот источник искусства и развитой мысли,

Которые они привезли в Рим, а римляне привезли сюда”.

Применение греческих и римских архитектурных форм, принципов и орнаментов с момента зарождения эпохи Возрождения значительно расширилось и, по-видимому, исключает любую возможность того, что они когда-либо снова придут в хотя бы частичное упадок. Классические модели и элементы декора широко используются не только в более претенциозных зданиях, памятниках и декоративных конструкциях, которыми так изобилуют густонаселенные и богатые города, но даже в непритязательных и простых сельских домах не избежать их использования. Что более распространено, чем дорическая мозаика или коринфский модильон, которые так часто можно увидеть на карнизах современных домов, или ионические зубцы, которые обнажают зубы под крышей пьедестала или над дверным наличником колониального жилища? Различные сочетания лады, яйца и дротика, бусин и филе, жимолости, аканта и многих других греческих *мотивов* орнамента постоянно встречаются не только в зданиях общественного или частного характера, но и в мебели и фресках, в отделке интерьера и в повышении привлекательности практически любого предмета обихода или украшения. Даже простая лепнина оgee, которая используется, если нигде больше, на дверных панелях самых скромных жилищ, является классической по своему происхождению и имела свой архетип в антаблементах этих величественных и красивых храмов, посвященных языческим богам Древней Греции.

Однако не следует делать вывод, что все индивидуальные черты, использованные в греческих орденах, родились в мозгах эллинских архитекторов. Сэр Джереми Бентам говорит:

“Из Египта искусство продвинулось в Грецию,

Окутанный легендой о Золотом руне”.

Однако это утверждение, хотя и поэтично, слишком размашисто, чтобы быть буквально верным применительно к архитектуре. Греки немного — очень немного — позаимствовали не только у египтян, но и у ассирийцев, халдеев, персов и других западноазиатских народов; но они так

изменили то, что они позаимствовали, так усовершенствовали это и вплели в свои собственные оригинальные концепции, что черты, взятые в плен, могли вернуться на родину, не опасаясь разоблачения. Вообще относительно происхождения некоторых архитектурных особенностей, которые греки должны были изъять из стран более неразвитых людей к югу и востоку от них, и особенно, как волюты, так бросается в глаза в Ионической капителью, которая должна была персидский зачатия, существует много споров.

Профессор Т. Роджер Смит из Лондона совершенно справедливо замечает: “Мы не можем указать пальцем ни на одну особенность египетской, ассирийской или персидской архитектуры, влияние которой сохранилось до наших дней, за исключением тех, которые были переняты греками. С другой стороны, нет ни одной детали, ни одного орнамента, ни даже какого-либо принципа дизайна, использованного греческими архитекторами, о которых можно было бы сказать, что они сейчас устарели”.

Обсуждая три основных порядка, о которых упоминалось выше и к которым он добавляет тосканский и Составной, оба итальянского или римского происхождения и тесно зависящие от первоначальных трех, сэр Уильям Чемберс замечает: “Изобретательность человека до сих пор не смогла создать шестой порядок, хотя были предложены большие премии и предприняты многочисленные попытки людьми с первоклассными талантами достичь этого. Такого скорманное человеческое воображение, таков скудный запас его идей, что дорический, ионический и коринфский стили всегда преобладали, и все, что было создано, представляет собой не что иное, как различные расположения и комбинации их частей с некоторыми незначительными отклонениями, едва ли заслуживающими внимания; в целом они скорее уменьшают, чем увеличивают красоту древних ордоров.... Подавление частей древних порядков с целью создания новизны в последние годы практиковалось среди нас со столь же незначительным успехом; и хотя никто не желает ни сдерживать вылазки воображения, ни препятствовать гению в попытках изобретать, все же считается, что попытки изменить первичные формы, изобретенные древними и установленные совместным одобрением многих веков, всегда должны сопровождаться опасными последствиями, всегда должны быть трудными и редко, если вообще когда-либо, успешными”. Таким образом, видна удивительная осмотрительность и рассудительность, проявленные греческими архитекторами при выборе из современного искусства того, что лучше всего можно было увековечить, и, таким образом, это хорошо выражено в констатации неоспоримого факта, дана уважения их оригинальности и творческому гению.

И кто были эти старые мастера классической архитектуры — на тысячи лет старше в плане служения своему искусству, чем Джотто, Рафаэль и Микеланджело, и Инио Джонс, и сэр Кристофер Рен, и многие другие, кого можно было бы упомянуть, и которые в кампаниях и соборах, в общественных зданиях и частных дворцах, в монументах и мавзолеях доказали, что по праву имеют право на лавры, которыми они были увенчаны, но которые, тем не менее, являются всего лишь учениками эллинских и римских мастеров? Где мы находим записанные биографии первых Старых мастеров архитектуры? К кому мы можем обратиться, чтобы прочитать об их жизни, об их делах и достижениях, об их стремлениях и амбициях, об их недостатках и слабостях? Где записаны эти анекдоты и случаи, представляющие личный интерес, столь занимательные в связи с их работами или искусством? Как, собственно, их звали? Сохранилось сравнительно мало сведений о жизни греческих и римских архитекторов, с помощью которых можно было бы ответить на эти вопросы; как ни странно, даже их имена

незнакомы, а во многих важных случаях и вовсе забыты. Среди той многочисленной плеяды блестящих людей, которую произвела Греция в ее расцвете сил, которые занимали видное место почти во всех сферах жизни, которые были велики на войне и в мирное время, в философии и поэзии, в сатире и истории, в ораторском искусстве и доблести, и столь же велики, если не больше всех, в скульптуре — плеяда, цепляющаяся за память во все века человеческого прогресса, потому что никогда не отличалась, имя греческого архитектора звучит странно и не созвучно, если его вообще когда-либо слышали, именам, внесенным в список греческих архитекторов. бессмертные.

Скульпторы и статуэтки Древней Греции особенно хорошо запоминаются в народном сознании, а Мирон, Фидий, Пракситель и Поликлет не требуют представления обычному информированному любителю искусства; тем более дизайнеру Парфенона, или Храма Тесея, или Эрехтея, или хорагического памятника Лисикрата. Странно, что художник, изваявший быка, корову, фавна, обнаженную Венеру или любого языческого бога или богиню, как бы мы ни восхваляли совершенство его мастерства, должен оставаться в памяти потомков, в то время как художник, его современник, спроектировавший самые красивые и изящные здания всех времен, которые в своей славе были гордостью своего народа и которые в своем упадке и руинах все еще являются магнит, привлекающий паломников из самых отдаленных стран, забыт, и, похоже, ему отказано в самом скромном упоминании. Разве нельзя сказать о греческих архитекторах, а также о греческих скульпторах, что под действием магии их прикосновений “Камни обретали форму, и скалы начинали жить”? Разве храмы, которые они воздвигли, не были полны гордости за превосходящую красоту, которая соблазняла скульптора приласкать фриз и фронтоны и которая дала приют тем произведениям скульптурного искусства, которые Шекспир так живо вспоминает, когда приводит сравнение:

Они не произнесли ни слова.

Но, подобно немым статуям или бездыханным камням,

Уставились друг на друга и выглядели смертельно бледными”,

такое же право дарить бессмертие своим создателям, как произведения других отраслей искусства, какими бы конкурентоспособными они ни были, своим авторам? И до сих пор историки и биографы своего времени так мимоходом и безразлично упоминают греческих архитекторов, что почти ничего нельзя найти, чтобы утолить желание узнать о них лично, которое вполне может пробудить интерес к их великим достижениям.

Если бы мы не знали, что это не так, мы могли бы подумать, что они тоже были подобны бедному архитектору, о котором говорит Гете: “Он занят тем, что расточает всю роскошь своей фантазии на залы, из которых его никогда не пустят, и проявляет свою изобретательность в придании максимального удобства квартирам, которыми он не должен пользоваться”. Но не похоже, чтобы против греческих архитекторов применялась какая-либо социальная дискриминация, чтобы бросить тень на их нынешнюю или будущую славу.

Принято считать, что великие здания древнего мира находились в процессе строительства очень долго - на самом деле на их завершение уходило много десятилетий, а иногда и сотен лет. Если бы это было правдой, это могло бы в какой-то мере объяснить безвестность, в которой остались их архитекторы, поскольку первоначальный проектировщик здания мог быть забыт до того, как последний из его преемников завершил начатую им работу. Но это не совсем так.

Даже пирамида Хеопса — это колоссальное чудо творческого гения человека — по сведениям некоторых авторитетных источников, была построена всего за тридцать лет, десять из которых были потрачены на прокладку дороги, ведущей к месту возведения пирамиды, чтобы было удобнее обращаться с огромными каменными блоками, которые будут использоваться. Храмы и общественные сооружения Греции и Рима также, как правило, строились недолго, обычно предпринимаясь и завершаясь в течение влиятельного периода карьеры государственного деятеля или правления одного императора. Были, конечно, исключения из этого правила, как, например, храм Аполлона в Дельфах, возведенный в честь Дианы в Эфесе и посвященный Юпитеру в Афинах; но почти во всех таких случаях будет обнаружено, что храмы разрушались и отстраивались заново в течение длительного промежутка времени, который, как предполагается, прошел со времени первой закладки их фундамента до того, когда они снова стали во всех отношениях завершенными сооружениями; или, если их не разрушали и работа велась заново, задержка была вызвана каким-то политическим влиянием, которое способствовало приостановке непрерывного продолжения работ, а также подразумевается отсутствие проволочек со стороны первоначальных разработчиков. Но даже в большинстве таких случаев имена различных архитекторов, которые время от времени были связаны с этой работой, по крайней мере, известны, если их биографии не записаны более полно.

В общих чертах можно сказать, что и греки, и римляне были быстрыми строителями, если принять во внимание размеры их зданий. Особенно это верно для времен Перикла, если верить свидетельству Плутарха: “Каждый архитектор стремился превзойти великолепие замысла элегантностью исполнения, но все же самым замечательным обстоятельством была скорость, с которой они [здания] были достроены. Многие здания, каждое из которых, казалось, требовало труда нескольких веков подряд, были достроены при правлении одного преуспевающего человека”. И великий биограф также добавляет: “... Следовательно, у нас есть еще больше оснований удивляться, что сооружения, возведенные Периклом, были построены за столь короткое время, и все же строились целую вечность, ибо каждое из них, как только было закончено, имело почтенный вид древности; так что теперь, когда они состарились, в них появилась свежесть современного здания. По ним разлит цвет, который сохраняет их облик незапятнанным временем, как будто они одушевлены духом вечной молодости и неувядающей элегантности”.

Еще одно ошибочное представление состоит в том, что скульпторы древних времен были также архитекторами. Встречаются случаи, когда, подобно итальянцу, Микеланджело, выдающийся скульптор Греции или Рима, сделал архитектуру одним из своих достижений, но их было не так много, как предполагается, и, по-видимому, правило обратное: скульпторы древности не имели технических знаний в области архитектуры, и что в древние времена искусство практиковалось так же отчетливо, как профессии, как и сегодня.

Остается представить только еще одну причину безразличия, проявленного к ранним архитекторам их современными писателями и публикой, которая так хорошо выражена английским историком в его обсуждении римского Колизея, что ее вполне можно процитировать как разновидность оправдания, предлагаемого апологетами того же класса: “Имя архитектора, которому была доверена великая работа по строительству Колизея, до нас не дошло.^[1] Сами древние, по-видимому, считали это название малоинтересным; на самом деле они обычно не заботятся указывать авторство своих самых знаменитых зданий. Причина очевидна. Формы древнего искусства в этом отделе были почти полностью традиционными, а

рамки дизайна, в которых они были выполнены, оставляли мало места для проявления оригинального вкуса и особого характера.... Только в периоды эклектики и Ренессанса, когда вкус архитектора имеет более широкий размах и может уводить за собой взгляд, вместо того чтобы следовать за ним, интерес проявляется к его личным заслугам. Таким образом, Колизей, наиболее заметный тип римской цивилизации, памятник, который разделяет восхищение незнакомцев в современном Риме с самим собором Святого Петра, безымянен и лишен родителей, в то время как каждый этап строительства великого христианского храма, воплощения современного возрождения, с ревнивой заботой присваивается его особым претендентам”. Другими словами, ученик художника лучше подходит для того, чтобы пробудить личный интерес тех, кто восхищается его работами, чем его мастер; а возрожденная имитация имеет большее значение для публики, чем оригинальная модель. Если бы это было правдой, то почему Колизей, “наиболее заметный тип римской цивилизации”, на котором пилигримы Севера, как нам сообщает Гиббон, основывали долговечность самого Рима, когда в своем грубом энтузиазме они выразили пословицу “Пока стоит Колизей, Рим будет стоять; когда падет Колизей, падет Рим; когда падет Рим, падет мир”, *разделяя* восхищение иностранца собором Святого Петра? Не должен ли он, скорее, быть подчинен христианскому собору Браманте, Рафаэля и Микеланджело? Нет ли в этом аргументе налета *доведения до абсурда*? Такое рассуждение кажется не совсем очевидным и по другим причинам. Если это тот факт, что древние считали имена своих архитекторов малоинтересными, а свои здания совершенно обычными, то почему Витрувий говорит о четырех главных храмах Греции как о “вознесших своих архитекторов на вершину славы”? Почему Рек и Феодор, Иктинус, Мнесикл, Динократ, Детриан, Аполлодор и многие другие архитекторы, о которых более подробно будет сказано позже, упоминаются в древней истории с большей или меньшей обстоятельностью, не только в связи с их работами — все они условны, если мы согласимся с суждением этого автора, — но и из—за их личных заслуг, в то время как архитекторы зданий, которые больше всего отошли от той же условности, как в плане, так и в деталях, как, например, Эрехтейон, оригинальный Одеон Перикла и даже сам Колизей, где:

“Прочные дорические колонны образовывали прочное основание,

Прекрасная коринфская корона венчает высшее пространство,

И все, что внизу, - сила, а все, что вверху, - благодать”,

затеряны в океане забвения?

Не упускают ли наши современные авторы из виду тот факт, что архитекторы их эпохи разделяют, как правило, то же самое народное безразличие и что период возрождения не является исключением из периода зарождения; что один унаследовал от другого не только формы и принципы своего искусства, но и такое же пренебрежение к своим художникам?

Так это или нет, но факт должен оставаться фактом и приниматься терпеливо или нетерпеливо, как нам заблагорассудится, что древние авторы мало что сохранили для нас относительно своих архитекторов. Однако из этого общего правила есть два довольно заметных исключения в отношении Павсания, лидийца, и Витрувия Поллиона, римлянина.

Павсаний жил в конце второго века после Рождества Христова. Он был великим путешественником и внимательным наблюдателем, его наблюдения ограничивались в основном произведениями искусства, такими как общественные здания, храмы и статуи, о

которых он упоминает прямым и незатейливым языком. Он посетил большинство государств Греции в то время, когда эта страна все еще была богата своими сокровищами искусства, и то, что он может сказать о том, что он там увидел, указывает на то, что, хотя он ни в коем случае не был критиком или знатоком, он все же был верным и подробным записчиком того, что нравилось его вкусу или возбуждало его любопытство.

Однако Витрувий был не только писателем по архитектуре, но и профессиональным архитектором, который жил в Риме примерно на столетие раньше Павсания, или во времена Августа. Он практически единственный писатель своего времени, который предоставил нам техническую информацию о древних зданиях. Витрувий написал свои трактаты по архитектуре в очень преклонном возрасте, и, как представляется, во многом в защиту чистых греческих моделей, которые даже в то время были искажены. Откровенность, с которой он надеется прославиться благодаря своей книге и разоблачает свою бедность, а также непрофессиональные методы своих братьев-архитекторов, является не самой привлекательной чертой его рассуждений: “Но я, Цезарь, “ восклицает он, - не стремился нажить богатство, занимаясь своим искусством, довольствовавшись небольшим состоянием и репутацией, а скорее стремился к изобилию, сопровождаемому отсутствием репутации. Это правда, что я мало что приобрел, но все же надеюсь, что благодаря этой публикации стану известным потомкам. И это не удивительно, что меня знают немногие. Другие архитекторы ведут агитацию и ищут работу, но мои наставники внушили мне чувство уместности того, чтобы меня просили, а не просить о доверии, поскольку простодушный человек будет краснеть и испытывать стыд, прося об одолжении; ибо ухаживают за теми, кто оказывает услугу, а не за получателями. Что должен подозревать тот, кто просит другого доверить ему расходование его денег, как не то, что это делается ради выгоды и вознаграждения? Следовательно, древние доверяли свои работы только тем архитекторам, которые были из хорошей семьи и хорошо воспитаны, считая, что лучше доверять скромному человеку, чем смелому и надменному. Эти художники только давали указания своим собственным детям или родственникам, заботясь об их неприкосновенности, чтобы имущество могло быть безопасно передано на их попечение. Поэтому, когда я вижу эту благородную науку в руках необразованных и неумелых людей, несведущих не только в архитектуре, но и во всем, что связано со зданиями, я не могу винить владельцев, которые, полагаясь на свой собственный интеллект, сами являются архитекторами; поскольку, если бизнесом должен заниматься неумелый человек, по крайней мере, больше удовлетворения приносит вложение денег в собственное удовольствие, а не в удовольствие другого человека ”.

Витрувий также воплотил в своих книгах по архитектуре многое из того, что было написано до него его коллегами-профессионалами из Греции и Рима, и таким образом сохранил кое-что из того, что в противном случае могло быть полностью утрачено.

Упоминание этих двух авторов было сделано с некоторой оговоркой по той причине, что они будут цитироваться чаще, чем какие-либо другие в ходе этой книги, но не следует делать вывод, что только они несут ответственность за все дошедшие до нас знания о греческих и римских архитекторах, какими бы скудными и неудовлетворительными они ни были.

Хотя было показано, что историки и биографы древней Греции не пытались относиться к архитекторам с особой благосклонностью, однако было бы несправедливо завершить эту главу, не процитировав Гомера, чтобы доказать, что он, по крайней мере, мог причислить их к числу

тех, кто, служа людям в самом высоком смысле этого слова, имел право на необычное гостеприимство:

“... Какой человек когда-нибудь пойдет вперед
Пригласить незнакомца к себе в дом, если только
Незнакомец должен быть из тех, чья должность
Служить людям, будь то провидец или пиявка,
Или архитектор, или поэт, вдохновленный небесами,
Чью песню с радостью слушают?..”

СНОСКИ:

[1] Существует старая церковная традиция, которая вызывает большие сомнения, что архитектором Колизея был христианин по имени Гауденций, принявший мученическую смерть на его арене, и что услуги тысяч евреев способствовали его возведению.

ГЛАВА II.

Мифические и архаичные архитекторы и строители.



История не проникает так глубоко в самые ранние летописи рас, населявших полуостров Пелопоннес, чтобы не показать, что они были выдающимися строителями; она также не следует за древнегреческим народом на протяжении долгих веков, которые охватывали его эволюцию и упадок, чтобы не обнаружить их на всех этапах, через которые они прошли, оставивших по крайней мере некоторые из своих стен, храмов или памятников, чтобы противостоять разрушительному воздействию всех времен и разрушительному влиянию стихий. Следовательно, они строили не только хорошо, но, возможно, лучше, чем думали, и доказали, что если творения их интеллекта были бессмертны, как мы знаем, то и творения их рук не были совсем скоропортящимися.

Племена пеласгов, которые были первыми, о ком есть какие-либо свидетельства, заселившие Грецию, были великими строителями стен и непревзойденными мастерами оборонительной архитектуры в те ранние века. Хотя у нас, возможно, нет имен отдельных архитекторов среди них, перед нами все еще есть их расовые работы, свидетельствующие о том, что, кем бы ни

были архитекторы, они в высшей степени хорошо знали свое дело. Афинский Акрополь обладает лучшим сохранившимся образцом пеласгической фрески в укрепленной подпорной стене, которая его окружает и которую иногда называют Пеласгиками в честь народа, который ее построил.

Некоторые авторитетные источники также утверждают, что пеласги были первоначальными архитекторами и строителями “Длинных стен”, соединявших Афины с воротами ее морского порта, и таких частей перибола, которые не были подлинной работой строителей при Фемистокле и Кимоне, а также последующих архитекторов, которые будут упомянуты ниже.

Циклопы, жившие во времена пеласгов, также были замечательными строителями стен, давшими свое название своего рода фрескам, выполненным в оригинальной для них манере и обладавшим атрибутами большой прочности и выносливости. Руины домов и других построек, возведенных ими, были найдены также в Тириусе и Микенах, на равнине Аргос.

Говоря о кольцевой стене в Тириусе, Павсаний описывает ее как “сложенную из необработанных камней, каждый из которых настолько велик, что упряжка мулов не может сдвинуть даже самый маленький”; а о Микенах, более важном городе, расположенном недалеко от Тириуса, где круглая сокровищница Атрея и другие свидетельства циклопической архитектуры были раскопаны доктором Генрихом Шлиманом, Еврипид задает вопрос: “Вы называете город Персея делом рук циклопов?”

Современные археологи склоняются к мнению, что циклопическими строителями были не, как первоначально предполагалось, одноглазые гиганты, с которыми Улисс столкнулся в своих путешествиях, как рассказывается в гомеровских легендах, а совершенно иное фракийское племя, получившее свое название от имени царя Циклопа. После изгнания из Фракии, где были их первые дома, они мигрировали на Крит и Ликию; оттуда они последовали примеру Прета и защитили его гигантскими стенами, которые они построили против Акрисия, его брата-близнеца, который был очень сварливым, что не часто случается с братьями-близнецами.

Эти циклопические стены, которые, как уже говорилось, до сих пор можно найти по всей Греции, а также в некоторых частях Италии, были сложены из огромных неограниченных многоугольных камней, иногда шириной в двадцать или тридцать футов, нагроможденных друг на друга без цемента, часто нерегулярно, промежутки заполнялись камнями поменьше, но иногда правильными горизонтальными рядами. На самом деле, существовало не только несколько видов этих стен, но и несколько эпох, в которые они были построены.

Однако в наши намерения не входит обсуждать здесь природу и масштабы пеласгических и циклопических сооружений, достаточно напомнить тот факт, что пеласги в целом были не только прародителями большинства ранних архитектурных памятников Восточной Европы, но и были искусны в искусстве и разбирались в баснях о богах, заведя как религиозные обряды, так и многие искусства своим детям, грекам. Остается только добавить также, что они были настолько тесно связаны со строительным искусством, что, как полагают, само их название происходит от их ведущего занятия, поскольку считается, что термин “пеласги” может быть истолкован как означающий “строители камня” или “каменотесы”.

В этом намеке на пеласгов как строителей с самого начала было заявлено, что имена отдельных архитекторов среди них неизвестны; возможно, это было несправедливо по отношению к Эаку,

если его можно причислить к архитекторам, и который классифицируется как пеласгиец, хотя и божественного происхождения.

Эак был сыном Юпитера от Эгины, дочери речного бога Асопа, и, подобно циклопам, был особенно опытен в возведении стен. Он был также очень справедливым и благочестивым человеком или мифом, которого часто призывали держать весы правосудия не только между смертными, но и бессмертными. Он родился на острове Эгина, временном месте жительства его матери, в честь которой он и был назван. На момент его рождения остров был необитаем. Это очень неприятное состояние изоляции для матери и сына было быстро исправлено Юпитером, который превратил муравьев, кишевших там в изобилии, в людей, поставив над ними Эака царем.

Эак всегда был в самых лучших отношениях с богами, умиловывая их многими способами и, наконец, став их великим любимцем. Действительно, его влияние в небесных кругах было настолько сильным, что однажды, когда Грецию постигла засуха в результате совершенного убийства, дельфийский оракул объявил, что единственным человеком, который вообще может помочь ситуации, был Эак. Соответственно, к нему обратились с просьбой и убедили обратиться к богам с просьбой о помощи. Результатом стало то, что на его прошение был дан положительный ответ. После этого Эак воздвиг храм Зевсу Панэллинскому на горе Панэллинъон, чтобы выразить свою благодарность и, возможно, сохранить себя в том положении, в котором он мог бы снова посягнуть на добродушие своих небесных друзей в будущем, если возникнет необходимость.

Эак окружил свой остров высокими стенами, чтобы защитить свой народ от пиратов. Вполне вероятно, что эти стены вызвали восхищение Аполлона и Нептуна и побудили их воспользоваться профессиональными услугами своего строителя, чтобы помочь им в возведении стен Трои. Но именно здесь Аак потерпел неудачу, ибо, как один алмаз можно точно оценить, только сравнив с другим алмазом, так и Аак, каким бы успешным он ни был в качестве строителя стен в одиночку, был превзойден, когда вступил в соревнование с оккультными знаниями Аполлона и Нептуна.

История гласит, что, когда троянские стены были достроены, появились три дракона и бросились на них, чтобы испытать их на прочность. Двум драконам, которые атаковали те части стен, построенных небесными сподвижниками Эака, проломили головы за их старания, но тот, который налетел на долю смертного в работе, проделал дыру в стене, которая впустила его в город. Аполлон сразу же предсказал, что Троя в конце концов падет от рук ахидов, и это пророчество, конечно же, сбылось. Имела ли эта неудача какое-либо отношение к будущему Эака или нет, сказать трудно, но факт остается фактом: после своей смерти он стал одним из трех судей в Аиде, обладающих особой юрисдикцией над европейцами, что неизбежно гарантировало ему переутомление до скончания веков.

С народом, обладающим таким большим и разнообразным набором божеств, подходящих для всех возможных человеческих потребностей и оттенков стремлений смертных, было бы действительно странно, если бы среди греческих богов не было какого-нибудь мифического или легендарного персонажа, который руководил бы архитектурой, если не как отдельным искусством, то, во всяком случае, в ассоциации с некоторыми из родственных ей ветвей.

Оказывается, что греки не игнорировали такую необходимость, и великий Дедалус превосходно соответствует этому случаю, олицетворяя раннее зарождение архитектуры, а также скульптуры и резьбы по дереву.

Дедал, как и большинство его духовных родственников и единомышленников, вел жизнь, полную романтики и приключений, не лишенную лишений и испытаний. Он был либо коренным афинянином, либо критянином, по этому вопросу ведутся некоторые споры, как и по другому, связанному с его происхождением. Возможно, достаточно знать, что Дедал процветал в эпоху Миноса и Тесея и был более или менее представлен в легендах, относящихся к этим двум ранним персонажам.

Именно на Дедале должна лежать ответственность за первое привнесение ревности в личность художников, порока, кстати, от которого они так и не смогли полностью избавиться с его времен по настоящее время. Дедал был довольно сильно поражен этой прискорбной чертой характера, и ее раннему проявлению во многом обязаны его последующие несчастья. Именно из-за его преданности скульптуре ревность впервые втянула его в неприятности. Он стал очень опытным резчиком в целом и взялся обучать этому искусству своего племянника Пердикса. В свое время и под тщательным руководством своего дяди Пердикс также стал мастером своего дела и, как говорят, в момент вдохновения изобрел этот очень полезный инструмент механика - пилу. Это взволновало Дедала, который в приступе ревнивой ярости сбросил своего племянника с пеласгических стен Акрополя, убив его мгновенно, как он и предполагал.

Дедал был, конечно, приговорен к смерти за это неподобающее и жестокое проявление зависти, но сумел спастись и улететь на Крит. Там его профессиональная репутация опередила его, и он заручился дружбой царя Миноса. На Крите он развил свое скрытое архитектурное мастерство и построил очень замысловатое жилище для отвратительного чудовища Минотавра, с тех пор известное как знаменитый лабиринт в Кноссе. История о том, как Тесей при попустительстве Ариадны, очаровательной дочери Миноса, убил это чудовище, является одной из самых захватывающих мифологических легенд и довольно знакома.

То, как именно Дедал навлек на себя неудовольствие Миноса, похоже, не очень четко указано ранними авторитетами. Похоже, что он был каким-то образом причастен к созданию деревянной коровы, а также к Пасифае, жене Миноса, и даже к рождению ужасного Минотавра. Возможно, на этот раз ревновать стал Минос. Как бы то ни было, дружба, существовавшая между Дедалом и царем, в конце концов стала натянутой, и первый был вынужден бежать из страны, что он и сделал в буквальном смысле, поскольку царь Минос захватил все корабли на побережье острова, отрезав, следовательно, единственный путь к бегству. Архитектор, однако, обладал большой изобретательностью и собственным гением изобретательства, даже в более заметной степени, чем тот, который проявил племянник, которого он сбросил с афинской пропасти, и с помощью нескольких перьев, небольшого количества воска и Пасифаи, которая тайно оказала свою помощь, он изготовил пару крыльев для себя и еще одну пару для своего сына Икара, который был с ним в то время. Таким образом, будет видно, что первые летательные аппараты были изобретены архитектором.



ПОЛЕТ ДЕДАЛА И ИКАРА.

Когда отец и сын отправились на Сицилию, над Эгейским морем, подобно паре огромных птиц, Дедал летел осторожно, стараясь не подниматься слишком близко к солнцу, где, как предполагали древние, было очень жарко; но Икар, охваченный духом юности и наслаждением от возбуждения, вызванного новизной его способа передвижения, остался глух к протестам своего отца и, подражая Аполлону, взлетел так высоко, что солнце растопило воск на его крыльях. Его перья слетели, и он упал в волны внизу. Он утонул, и та часть Эгейского моря, в которую он упал, была впоследствии названа Икарийским морем в память об этом несчастном случае, который Дарвин так хорошо описал в стихах:

“... С расплавленным воском и ослабленными нитями,
Потопленный несчастный Икар на неверных крыльях;
Слома голову он мчался сквозь охваченный страхом воздух,
С перекошенными конечностями и растрепанными волосами;
Его разбросанное оперение танцевало на волне,
И скорбящие Нереиды украсили его водянистую могилу.
С его бледного тела падают жемчужные морские цветы,
И устал багровым мхом его мраморное ложе;
Ударил в их коралловых башнях проходящий колокол,
И далеко в океане разнесся его гулкий звон”.

Дедал, который не мог остановиться, чтобы спасти своего сына, неуклонно продолжал свой курс и, не пытаясь экспериментировать со своими хрупкими крыльями, наконец благополучно приземлился на Сицилии, где он снова зарекомендовал себя профессионально, под королевским покровительством Кокала, короля сикани. Здесь он проделал превосходнейшую работу, пока царь Минос, его старый враг, не обнаружил его и снова не начал доставлять ему неприятности. Минос, услышав, что Дедал находится на Сицилии, отплыл с большим флотом на этот остров, но, к счастью для архитектора, его враг был убит Кокалом или его дочерью, как только он прибыл туда. Тем временем Дедал, предвидя уготованные ему неприятности, снова совершил побег, на этот раз на Сардинию, где пробыл некоторое время, но в конце концов посетил другие страны, в частности Египет.

Таковы существенные факты из жизни Дедала, содержащиеся в более ранних легендах, но более поздние греческие авторы рассказывают гораздо более причудливую и невероятную историю его жизни, в которую нет острой необходимости верить, поскольку упомянутая история достаточно причудлива и, вероятно, более достоверна. Говорят, среди прочего, что Дедал был астрологом и что он обучил этой науке своего сына, который, воспарив над простыми истинами, потерял рассудок и утонул в пучине трудностей.

Дедал, возможно, был астрологом и занимался другими делами, но в том, что он был архитектором, нельзя сомневаться из того факта, что ему приписывают так много зданий. Среди его работ можно упомянуть Колимбетру, или водохранилище на Сицилии, из которого река Алабон впадала в море; другой неприступный город близ Агриджента, в котором находился королевский дворец Кокал; еще одна пещера на территории Селина, в которую пар, поднимающийся от подземного огня, поступал таким образом, что годился для паровой бани. Он увеличил вершину горы Эрикс для фундамента храма Венеры, и, как говорят, он был автором храмов Аполлона в Капуе и Кумах и храма Артемиды Бритомартис на Крите. В Египте он был архитектором очень красивого пропилея, или вестибюля к храму Гефеста в Мемфисе, за что был вознагражден разрешением воздвигнуть в нем свою статую, произведение его собственных рук.

Как скульптор он также создал множество произведений искусства, но архитектурную сторону его карьеры можно рассматривать только здесь. Однако не будет лишним упомянуть о некоторых изобретениях, приписываемых ему в помощь механику. Утверждается, что он был опытным плотником, обученным этому ремеслу Минервой, и что он изобрел топор, отвес, шнек и клей.

Фактически, Дедалус, по-видимому, олицетворял самое раннее греческое искусство, и его имя, которое в переводе означает “гениальный” или “изобретательный”, обозначает тот период в Греции, когда форма и выражение придавались неодушевленным веществам с помощью инструментов и механических приспособлений.

Когда Дедал перебросил своего племянника через высокие стены Акрополя и, естественно, подумал, что убил его — мнение, которое, очевидно, разделяли жители Афин, — он сильно ошибался, поскольку Минерва, богиня-покровительница города, понимая, какой большой ошибкой было бы позволить такому яркому и многообещающему молодому человеку рано умереть, применила свою магию и спасла его, превратив падающего ремесленника в птицу, которой дали имя “Пердикс”, или, в переводе, Куропатка.

Пердиксу, который был особенно искусен в обработке дерева, приписывается, помимо изобретения пилы, подсказанной ему хребтом рыбы или зубами змеи, трудно сказать, чего именно, зубило, циркуль и гончарный круг. Изобрел ли он что-либо из этих вещей после того, как стал куропаткой, или нет, - еще одна мифическая неопределенность, но, вероятно, нет, поскольку из-за изменившегося состояния и перьев ему было бы очень неудобно это делать, хотя в те дни было возможно практически все.

Некоторые авторы также называют Пердикса Талосом, а Павсаний упоминает его еще под другим именем, Калос, и утверждает, что после своей смерти он был похоронен где-то на дороге, ведущей от театра в Афинах к Акрополю.

Возможно, было бы интересно, но, безусловно, задача, выходящая за рамки этой книги, упомянуть всех мифических персонажей архаического или раннего периода греческого искусства, которые были в той или иной степени отдаленными, ответственными за особые черты художественной обработки, украшавшие здания того времени, такие, например, как Дибутадес, который первым нарисовал маски на краях водосточной плитки. Дибутадес был скульптором, и говорят, что идея, которую он выдвинул, пришла ему в голову, когда он увидел,

как его дочь обводит линии профиля своего возлюбленного вокруг тени, которую он отбрасывал на стену. Он заполнил линии глиной и, придав ей форму лица, подарил миру искусство лепки.

Среди художников, принадлежащих к дедалиенскому, или легендарному периоду Греции, которых, однако, можно более определенно отнести к архитекторам, были Поликрит, имевший отношение к строительству города Танагра Поэмандром, и Птерас, который, как предполагалось, был архитектором второго храма Аполлона в Дельфах. Легенда гласит, что первый храм был построен из ветвей дикого лавра из Темпе, а второй Птерас соорудил из воска и крыльев пчел — можно предположить, что это довольно невещественный строительный материал. Художник Эухейр, архитекторы и скульпторы Черсифрон и Смилис также принадлежат к этому традиционному периоду и были образцами мастерства в своем искусстве.

Однако все эти имена, хотя и предполагалось, что первоначально они были чисто мифологическими, вероятно, позже были приняты или даны смертным, которые были особенно сведущи в той конкретной отрасли искусства, которую предполагало данное название. Эти люди, что, несомненно, усложняет дело, запутались в ранних мифологических историях и в конце концов полностью потеряли свою идентичность или до такой степени, что стало совершенно невозможно отделить факт от вымысла в их соответствующих случаях.

Иллюстрацию такой путаницы можно найти в отношении архитекторов, Рекаса и Феодоруса, которые имели отношение к строительству храма Геры на Самосе, для поклонения богине которого прославлялся Самос, и которые совместно со Смилисом были архитекторами лабиринта на Лемносе.

Писателей, упоминавших этих художников, довольно много, и они настолько расходятся в датах их появления и путают рассказы об их карьерах и достижениях, что из возникшей путаницы трудно выделить что-либо похожее на удовлетворительную историю. Однако наиболее вероятный вывод, который был сделан, заключается в том, что Рек процветал около 640 г. до н. э. и был сыном Филея Самосского; что архитектор Теодор был его сыном, а другой Теодор, скульптор, которого иногда ошибочно принимают за архитектора, был племянником архитектора Теодора, сына Телекла, также одаренного скульптора и внука Река.

Храм Геры, упоминаемый как творение отца и сына, имел триста сорок четыре фута в длину и сто шестьдесят футов в ширину и, согласно "Древностям Ионии", представлял собой десятистильное двукрылое сооружение или имел двойной ряд колонн, состоящий из десяти в каждом ряду. Павсаний считает, что храм был очень древним, и этот факт очевиден для него по стоявшей в нем статуе Геры, изготовленной Смилисом из дерева, как и ранние статуи Греции.

Согласно Плинию, Лемнийский лабиринт состоял из пятидесяти колонн и бесчисленных статуй и имел очень примечательные массивные ворота, расположенные так изящно, что ребенок мог их открыть или закрыть. Современным путешественникам было трудно найти какие-либо следы этого лабиринта, хотя нет никаких сомнений в том, что он когда-то существовал. Его нельзя сравнивать с более фантастическим лабиринтом, в котором был заперт Минотавр.

И Реку, и Феодору приписывают то, что они первыми изобрели искусство отливки статуй из бронзы или железа, но поскольку это искусство было известно финикийцам задолго до них, вполне вероятно, что они были ответственны не более чем за то, что внедрились в Грецию.

Вероятно, это верно и в отношении других ранних мифических персонажей Греции, которым приписываются определенные изобретения в искусстве, которые, как впоследствии было установлено, существовали намного раньше, чем их время в Египте или где-либо еще.

Теодору также приписывают то, что он был архитектором старого Скиаса в Спарте и посоветовал использовать древесный уголь под фундаментом храма, посвященного Артемиде, в Эфесе, как средство от сырости на этом месте. Теодорус был большим поклонником своего отца и храма Геры, который они построили вместе. Он засвидетельствовал свою признательность последнему, написав книгу, описывающую его.

Что касается Смилиса, который принадлежит к мифическому периоду и чье имя в переводе означает “нож для резьбы по дереву” или “резец скульптора”, то ему также приписывают то, что он первым изобрел искусство лепки из глины. Его следует отнести скорее к скульпторам, чем к архитекторам, но он стоит ниже Дедала. Фактически, его единственной связью с архитектурой, согласно Плинию, по-видимому, была его связь с Реком и Теодором при строительстве лабиринта на Лемносе. Вполне возможно, что даже здесь он работал скорее скульптором, чем оказывал какую-либо профессиональную помощь в качестве архитектора.

Павсаний упоминает ученика Феодора Самосского, который, по-видимому, добился значительных успехов и как архитектор, и как скульптор, но особенно в последнем качестве. Его имя дано как Гитиадас, а место его рождения - Лакедемон, где он процветал около 724 года до нашей эры, как утверждают одни авторитеты, но гораздо позже, согласно другим.

Архитектурным произведением, за которое он получил похвалу, был храм Афины Полионхос в Спарте, который, как говорят, был построен полностью из бронзы. Здесь также находилась бронзовая статуя богини Гитиады собственной работы и множество барельефов, изображающих подвиги Геракла, Тиндаридов, Гефеста, освобождающего свою мать от цепей, Нимф, вооружающих Персея для похода против Медузы, и других мифологических сюжетов, выполненных из того же металла. Такое широкое использование бронзы навело на мысль о названии “Медный дом”, которое было дано храму. Казалось бы, Гитиадас обладал другими достижениями и служил Минерве с таким же отличием, как поэт, сочиняя все свои стихи на дорическом диалекте.

Еще более странную смесь фактов и басен, гипотез и умозаключений, небесных и земных биографий можно найти в рассказах братьев Агамеда и Трофония, которые были архитекторами великого храма Аполлона в Дельфах и сокровищницы Гирея, царя Гирии в Беотии.

Храм прекрасного и совершенного сына Юпитера и Латоны, бога музыки и пророчеств, а также других вещей, имеющих равное или менее значение, был четвертым, возведенным на том же месте на горе Парнас, в древнем городе Дельфы, известном старшим поэтам как Пифо, название произошло от змея Питона, которого убил Аполлон. В этом храме, который был первым из четырех, построенных из камня, остальные были построены из ветвей лаврового дерева и других столь же скоропортящихся материалов, обитал весьма уважаемый Дельфийский оракул, к которому часто обращались за консультацией. Говорили, что место в храме, из которого исходил пророческий пар, чтобы наделить жрицу вторым зрением, было центральной точкой земли, и именно там встретились и упали два орла, посланные Юпитером, чтобы убедиться в этом.

Пифия, жрица Аполлона, открывавшая уста оракулам, восседала на священном треножнике, установленном над отверстием, из которого выходил пар, и изрекала свои мудрые слова в прозе или стихах, как того требовали обстоятельства. Если бы в прозе ее прогнозы были бы немедленно подтверждены, а если в стихах, то должно пройти некоторое время, прежде чем они могли бы сбыться. Пифия не всегда была на дежурстве, с ней можно было посоветоваться только в определенные дни весеннего месяца Бузиус.

Нет никаких сомнений, что она сделала несколько очень замечательных пророчеств, но, увы! также записано, что, подобно некоторым политическим оракулам тех упадочных времен, на ее пророческое видение нередко влияло "предыдущее интервью". Примечательным случаем такого рода был тот, в котором были замешаны Алемеоиды, которые по политическим причинам восстановили тот же храм после того, как он был уничтожен пожаром в 548 году до нашей эры, как мы увидим позже.

Но мы отклонились от темы. Некоторые утверждают, что Агамед был сыном Стимфала, который был убит, и его тело было разрезано на куски, и внуком древнего предка аркадского Аркаса, который, в свою очередь, был сыном Зевса. Другие говорят, что отцом Агамеда был Аполлон, а его матерью - Эпикаста, а третьи придерживаются мнения, что его родителями были не кто иные, как сам Зевс и Иокаста, другое имя Эпикаста, и что Трофоний был его сыном. Вся эта генеалогия, однако, нарушается, если мы примем более вероятную версию, что он был сыном Эргина, царя Орхомена, и что он был братом Трофония. Кстати, Трофоний, как также говорят, был сыном Аполлона. Когда эти двое молодых людей достигли зрелости, они стали очень искусными в искусстве строительства храмов богам и дворцов для королей. Таким образом, завоевав завидную репутацию в своей профессии, они были наняты для планирования упомянутых работ и контроля за ними.

Именно с этими архитекторами связан первый достоверный отчет о недопонимании в отношении профессиональной компенсации. Не следует думать, что из-за того, что некоторые из ранних архитекторов были родственниками знати горы Олимп, они были менее корыстолюбивы, чем архитекторы нашего времени, или были более склонны работать даром, чем их сегодняшние профессиональные потомки.

Плутарх сообщает нам, что Агамед и Трофоний, усердно потрудившись над Дельфийским храмом и не получив никакой платы, начали терять веру в смертных, которые поддерживали это начинание. Поскольку они все больше и больше сомневались в своей компенсации и, возможно, им предстояло оплатить счета, они, наконец, решили обратиться непосредственно к Аполлону, в честь которого было построено святилище.

Аполлон, с которым посоветовались через Дельфийского оракула, сообщил им, что ему необходимо время, чтобы обдумать этот вопрос. Другими словами, он не мог торопиться со своим решением, но дал бы им ответ по истечении семи дней. Не исключено, что Оракул увидел здесь случай, когда было бы разумно с финансовой точки зрения проконсультироваться с другой стороной, прежде чем выносить решение. Как бы то ни было, двум архитекторам сказали, что Аполлон пожелал, чтобы они провели оставшееся время в "праздничном баловстве". Исходя из этого, вполне естественно, что они находятся в благосклонности бога и не подозревают никакого безбожного двуличия, Агамед и Трофоний принялись развлекаться в соответствии с самым вольным толкованием их инструкций. Результатом было то, что в конце седьмого дня их нашли мертвыми в своих постелях, то ли из-за чрезмерного веселья с их

стороны, то ли из-за чрезмерного двуличия со стороны Оракула, никто не знает, но напрашивается вывод, что, поскольку они были мертвы, не было необходимости выплачивать им профессиональную компенсацию, которую они так настойчиво требовали.

Цицерон излагает историю немного по-другому и устраняет из нее вопрос о компенсации. Он говорит, что они консультировались с Аполлоном, чтобы узнать, что, по его мнению, “лучше для человека”? Поскольку с этим вопросом было гораздо проще справиться, Аполлону потребовалось всего три дня, чтобы ответить на него, но последствия консультации для бедных Агамеда и Трофония были столь же катастрофическими. Возможно, принимая все во внимание, человеку лучше всего умереть, но большинство архитекторов так не думают, и если бы Агамед и Трофоний предвидели такой ответ, вполне вероятно, что они не задавали бы вопросов.

Павсаний рассказывает совершенно иную легенду и связывает ее с сокровищницей Гирея, которую построили Агамед и Трофоний, а не с храмом Аполлона. История Павсания, как правило, показывает, что эти архитекторы были еще более корыстолюбивы, чем нам дал понять Плутарх.

Похоже, что при строительстве сокровищницы они ухитрились разместить камень таким образом, чтобы его можно было в любой момент убрать с внешней стороны здания и таким образом обеспечить вход в хранилища. Никто, конечно, ничего не знал об этом потайном входе, кроме них самих. В результате, после того как здание было закончено и его стали использовать по назначению, эти два алчных брата время от времени уносили немалые части сокровищ по мере их сдачи на хранение. Вскоре король услышал, что в его казне произошла утечка и что он быстро теряет деньги. Естественно, он был раздосадован и сильно озадачен, когда обнаружил, что замки и печати его сокровищницы остались нетронутыми. После этого он поставил ловушку, чтобы поймать вора. Что именно это была за ловушка, не объясняется, но через некоторое время Агамед был пойман, и Трофоний, обнаружив, что его брат попал в ловушку, отрубил ему голову, несомненно, чтобы спасти свою собственную и предотвратить раскрытие его участия в ограблении. Однако этот весьма небратский поступок Трофония не остался безнаказанным, и Аполлон или какой-то другой бог поглотил его в Лебадейской роще.

Далее Павсаний утверждает, что Эргин, отец Агамеда, был известен как “Защитник труда”, что Трофония называли “Кормильцем” и что Агамед имел репутацию “Очень благоразумного человека”. Не может быть никаких сомнений в благоразумии Агамеда, каким бы оно ни было.

Похоже, что после своей смерти Трофоний сделал еще большую карьеру в качестве оракула, ведя свои дела с того места, где он был поглощен Лебадеей. Он был особенно прозорлив в вопросах, касающихся будущего. Тех, кто желал посоветоваться с ним, проводили в пещеру и снабдили лестницей, с помощью которой они могли спуститься в нее. Затем им была предоставлена информация, которую они искали, либо с помощью их глаз, либо с помощью ушей, либо с помощью тех органов чувств, которые, по их мнению, лучше всего соответствовали случаю. Некоторые говорят, что один из этих посетителей, войдя в пещеру и получив подобное обращение от оракула, вернулся и больше никогда не улыбался; но Павсаний противоречит этой истории.

Существует еще одно поверье относительно этих архитекторов, на которое следует просто сослаться. Дело в том, что Агамед и Трофоний были божествами времен пеласгов; что Трофоний раздавал пищу из недр земли, и по этой причине ему поклонялись в пещере, и что Агамед был

не жалким вором Павсания, а, напротив, очень щедрым человеком, который щедро раздавал пищу из подземных житниц.

Параллель истории об ограблении сокровищницы Гирея Агамедом и Трофонием приводится Геродотом в отношении двух сыновей строителя сокровищницы египетского царя Рампсинита. Эти двое молодых людей, по-видимому, также были пойманы во время воровства в ловушку, с большими подробностями описанную “Отцом истории”.

ГЛАВА III.

Создатели трех орденов.



Кто был создателями трех великих и первичных орденов греческой архитектуры, до сих пор остается вопросом, на который обсуждение легендарных и мифических архитекторов, к которому мы вкратце приступили, не дало ответа. Логически можно предположить, что, поскольку самые ранние из греческих храмов, которые упоминаются как творения потомков богов, были построены в дорическом стиле, языческие божества Греции могут претендовать на некоторую долю заслуги в том, что они представили миру этот благородный дизайн. Ионический и коринфский стили, однако, все еще требуют объяснения, и поскольку есть все основания предполагать, что они появились в архитектурном искусстве гораздо позже, о их небесном происхождении нельзя говорить.

Витрувий, рассказывая о происхождении всех трех орденов, более прямо ссылается на рождение Дорического ордера и рассказывает настолько живописную и занимательную историю двух других орденов, что, хотя и признает, насколько хорошо она может быть известна профессиональному архитектору, трудно удержаться от соблазна привести ее здесь полностью:

“Дорус, сын Эллина и нимфы Орсеиды, царствовал над всей Ахайей и Пелопоннесом и построил в Аргосе, древнем городе, на месте, посвященном Юноне, храм, который, как оказалось, принадлежал к этому ордену. После этого многие храмы, подобные этому, возникли в других частях Ахайи, хотя пропорции, которые следовало сохранить в нем, еще не были установлены.

“Но впоследствии, когда афиняне по совету Дельфийского оракула на общем собрании различных государств Греции отправили в Азию сразу тринадцать колоний и назначили в каждую губернатора или вождя, оставив главное командование за Ионом, сыном Ксуфа и Креусы, которого дельфийский Аполлон признал своим сыном, этот человек повел их в Азию и занял границы Карики, и там построил великие города Эфес, Милет, Миус (который был давно разрушен наводнением, а его священные обряды и традиции были разрушены). избирательные права, переданные ионийцами жителям Милета), Приены, Самоса, Теоса, Колофона, Хиоса,

Эритры, Фокеи, Клазомены, Лебедоса и Мелиты. Последнее, в наказание за высокомерие своих граждан, было отделено от других государств в результате войны, начатой по указанию общего совета; и вместо него, в знак расположения к царю Атталу и Арсинои, город Смирна был принят в число ионийских государств, которые получили название ионийских от своего лидера Иона, после того как карийцы и Лелеги были изгнаны.

“В этой стране, выделяя различные места для священных целей, они начали возводить храмы, первый из которых был посвящен Аполлону Паниониосу и напоминал тот, который они видели в Ахайе, и они дали ему название Дорического, потому что впервые увидели этот вид в городах Дории. Поскольку они хотели воздвигнуть этот храм с колоннами и не имели представления об их надлежащих пропорциях, а также не знали, каким образом их следует сконструировать, чтобы в одно и то же время выдерживать чрезмерный вес и производить красивый эффект, они измерили длину человеческой ступни и, найдя, что ее длина составляет шестую часть его роста, придали колонне аналогичную пропорцию, то есть сделали ее высоту, включая капитель, в шесть раз больше толщины древка, измеренной у основания. Таким образом, дорический ордер унаследовал свои пропорции, силу и красоту от человеческой фигуры.

Руководствуясь подобными представлениями, они впоследствии построили храм Дианы, но в поисках новых пропорций, они использовали женскую фигуру в качестве стандарта; и с целью создания более возвышенного эффекта они сначала увеличили его толщину в восемь раз по высоте. Под ним они поместили основание на манер башмака для стопы; они также добавили к его капителю завитки, похожие на изящные вьющиеся волосы, с каждой стороны, а переднюю часть они украсили киматиями и фестонами вместо волос. На древках они проделали каналы, которые напоминают складки матронного одеяния. Таким образом, были изобретены два ордена: один мужского характера, без украшений, другой, имеющий характер, напоминающий изящество, орнамент и пропорции женского.

Преемники этих людей, совершенствуясь во вкусе и предпочитая более стройные пропорции, определили высоту дорической колонны в семь диаметров, а ионической - в восемь с половиной. Этот вид, изобретателями которого были ионийцы, получил название ионического.



ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОРИНФСКОЙ СТОЛИЦЫ.

“Третий вид, который называется Коринфским, напоминает по своему характеру грациозную внешность девственницы, у которой с самого нежного возраста конечности имеют более изящную форму, а украшения должны быть ненавязчивыми. Говорят, что изобретение столицы этого ордена основано на следующем событии: коринфская девственница, достигшая брачного возраста, стала жертвой жестокого беспорядка. После погребения ее кормилица, собрав в корзину те предметы, к которым она проявляла пристрастие при жизни, отнесла их к ее могиле и положила на корзину плитку для более длительного сохранения ее содержимого. Корзинку случайно поставили на корень растения аканта, которое, придавленное тяжестью, пустило к весне свои стебли и крупную листву, а в процессе своего роста достигло углов черепицы и, таким образом, образовало завитки на концах. Каллимах, которого афиняне за его большую изобретательность и вкус прозвали Катетехнос, проходя в это время мимо гробницы, обратил внимание на корзину и нежную листву, окружавшую ее. Довольный формой и новизной сочетания, он построил на основе полученной таким образом подсказки колонны этого вида в окрестностях Коринфа”.

Комментарии сэра Генри Уоттона в его “Элементах архитектуры”, написанные в Англии во второй половине шестнадцатого века, к этому легендарному рассказу об источнике трех орденов, данных Витрувиусом, достаточно привлекательны и необычны по языку и правописанию, чтобы оправдать их цитирование:

“Дорический орден - самый серьезный из тех, что были приняты в гражданское употребление, сохраняя по сравнению с теми, которые следуют за ним, более *мужской вид* и немного изящнее, чем тосканский, который был раньше, за исключением того, что время от времени его украшают *львиными головами на карнизах и триглифами и метопами always in the frieze*”.... Чтобы распознать его, нужно быть скорее специалистом по *геральдике* чем по *архитектуре*, поскольку его узнают по месту, где он находится, когда находится в компании, и по необычному украшению его *фризов*, упомянутому ранее, когда он один.... *Ионический орден* олицетворяет своего рода женскую стройность; однако, как говорит Витрувий, не похожая на домохозяйку, но прилично одетая, она во многом напоминает *матрону*.... Наиболее известный благодаря отделке корпуса этой *модели, chaneled*, как у *gowne* с толстыми волосами. *Капитель*, украшенная с каждой стороны спиральным венком, мало чем отличающимся от женских кос, который они называют *ионической валютой*.... *Коринфский* - это колонна, похотливо украшенная, как придворный, и, следовательно, во многом напоминающая (как и все изобретения) место, где они впервые родились, поскольку Коринф, без сомнения, был одним из самых распутных городов в мире”.

Что касается Составного ордера, который, как уже было сказано, представляет собой всего лишь смесь ионического и коринфского, то, по-видимому, у сэра Генри очень мало терпения. Он говорит с презрением, которое почти не пытается скрыть: “Последний - это *сложный орден*, его *имя* является кратким отражением его *натуры*: ибо его столп по сути представляет собой не что иное, как *смесь* или *совокупность* всех предыдущих *украшений*, создающих новый вид хитрости, и хотя он наиболее искусно обманут, но и самый бедный в том, что он одалживает свою красоту”.

Есть те, кто в неустанном поиске истины в ущерб чувствам и поэзии хотел бы испортить прелестную историю, которую Витрувий рассказывает об изобретении коринфской капители, приписывая Египту то отличие, что он является метрополией ордена, и приписывая ту форму египетской капители, которая обращена к счетам и которая окружена раскрытыми листьями лотоса, как архетип последнего из трех греческих орденов. Однако, по нашему мнению, история Каллимаха более правдоподобна, чем сходство между египетской и коринфской капителями.

Если мы признаем Каллимаха создателем коринфского ордера, хотя не упоминается ни одно имя архитектора, которому приписывается персональная заслуга изобретения дорического ордера, мы можем также принять вывод, который Витрувий делает в отношении Гермогена, ионического архитектора, который, как говорят, процветал около 600 г. до н.э., и в то же время приписать ему то, что он был первым, кто ввел женские пропорции и атрибуты в свое искусство, и усовершенствовал, если не создал, царственный ионический ордер.

“Когда Гермогена наняли для возведения храма Вакха в Теосе, - говорит Витрувий, - мрамор был приготовлен для храма в дорическом стиле; но архитектор изменил свое мнение, отказавшись от идеи, что другие пропорции, впоследствии названные Ионическими, были более подходящими для этой цели, что почти привело к выводу, что Гермоген был изобретателем этих тонких пропорций; он, несомненно, проявил большое мастерство и изобретательность во всех своих проектах и придерживался мнения, что священные здания не следует строить с дорическими пропорциями, поскольку они вынудили принять ложные и неуместные меры”.

Еще один факт, которого Витрувий не затрагивает, может указывать на Гермогена как на создателя ионического ордена. Он был уроженцем Алабанды в Карию, и если это правда, как полагают некоторые авторитетные источники, что спираль была украшением в раннем обиходе в Малой Азии, он, несомненно, был знаком с ней; и, оценив ее изящные возможности, ввел ее в матронный ионический стиль.

Считается, что Гермоген был одним из самых знаменитых архитекторов древности. В дополнение к храму Вакха, который он спроектировал для Теоса, одного из восточных ионических городов, и родины Анакреонта, а также других известных древних персонажей, он воздвиг в городе Магнезия, в Лидии, храм Дианы в дорическом порядке. О каждом из этих храмов он написал книгу, оба из которых все еще существовали во времена Августа. В одном из них он описал храм Дианы как псевдодиптеральный, или ложный двукрылый храм, форму которого он изобрел. Он называется ложным или несовершенным из-за экономии внутреннего ряда столбцов на каждой из длинных сторон ячейки, при этом допускается сохранение внешнего ряда. Эффект на расстоянии был таким же, как при использовании двойного ряда, при этом были сэкономлены значительные средства. Храм Вакха он описал как моноперус, или круглый храм, не имеющий ни стен, ни кельи, а просто крышу, поддерживаемую колоннами.

Большим честолюбием Гермогена, по-видимому, было желание поощрять использование ионического ордера в строительстве храмов вместо дорического. В этом мнении его позже поддержали Тархесий, другой автор по архитектуре, который, возможно, датируется где-то позже 470 года до н.э., и Пифей, с которым мы еще встретимся как с одним из архитекторов гробницы Мавсола.

Хотя Витрувий упоминает происхождение коринфского ордера в тесной связи с происхождением дорического и ионического, следует иметь в виду, что Каллимах, которого он причисляет к коринфянам, был художником гораздо более позднего периода, чем Гермоген. Использование коринфской колонны архитектором Скопасом в храме Афины в Тегее в 396 году до н.э. привело к выводу, что Каллимах, должно быть, жил до этой даты, и тот факт, что он дал этому стилю архитектуры название коринфского, говорит о том, что он был уроженцем Коринфа. Любке в своих “Очерках истории искусства”, однако, не отдает Каллимаху полной и бесспорной заслуги в возникновении коринфского стиля, утверждая, что орден существовал до его времени, хотя и не упоминает, когда и где. Любке истолковал бы историю о Каллимахе и корзине как означающую, что именно он придал столице ее окончательное совершенство. Несколько странно также, что, хотя считается, что Каллимах был первым, кто разработал этот порядок, если он не изобрел его полностью, нет никаких упоминаний о том, что какое-либо здание было спроектировано им в коринфском стиле.

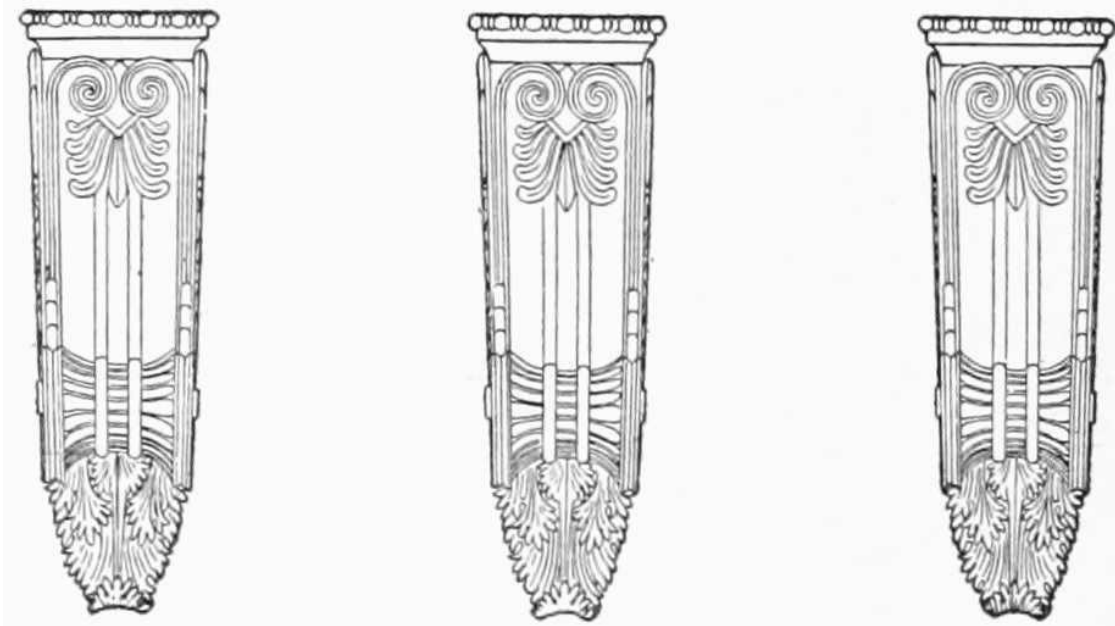
Кажется, мало кто оспаривает тот факт, что Каллимах не был ни скульптором, ни архитектором, которого следовало бы поставить в один ряд с выдающимися художниками древней Греции. Как скульптор, в качестве которого он наиболее известен своими работами, его стиль был высокопарным и искусственным, чему способствовала склонность художника быть привередливым в своем исполнении. Действительно, говорят, что он был неутомим в шлифовке и совершенствовании и пожертвовал великим и возвышенным ради слишком большой утонченности и чистоты. Каллимах никогда не был доволен собой, и, возможно, по этой причине другие были недовольны им, поскольку определенная степень самоуважения необходима для того, чтобы заслужить общественное одобрение. Греки дали ему имя, основанное на его особенностях, которое Плиний перевел как “Клеветник Суи”. Его способность к изобретательству проявилась и в других отношениях, поскольку ему приписывают изобретение искусства растачивания мрамора, а Павсаний описывает золотую лампу, которую он изобрел и посвятил Афине, которая, будучи наполненной маслом, горела ровно год, не гаснув.

О греческом народе в целом можно сказать, что первые два, а именно дорический и ионический, в большей степени соответствовали достоинству и благородству его национального характера. Фактически, Греция достигла вершины своей цивилизации и довела свою философию человеческого существования не только в теории, но и на практике до своих высочайших идеалов еще до того, как коринфский архитектурный орден, казалось, стал претендовать на долю в ее художественной репутации. Величественная основательность дорического стиля и грациозная чистота ионического придавали совершенству архитектурного каркаса душевную силу и возвышенность идеалам эллинского народа. Казалось, они соответствовали философии, которая первоначально проповедовалась из-под тени их фронтонов и антаблементов. Мы почти видим сомневающегося и озадаченного Теона, выходящего из дорического портика, где проповедовал Зенон, чтобы сравнить стоические догмы этого философа с доктринами благоразумия, проповедуемыми в окруженном ионическими деревьями саду Эпикура философом, которому когда-либо суждено было быть неверно истолкованным.

“Всякое обучение полезно, ” учил Эпикур; “ все науки любопытны; все искусства прекрасны; но более полезным, более любопытным и более прекрасным является совершенное знание и совершенное управление самими собой. Хотя человек должен читать небеса, разгадывать их

законы и их вращение; хотя он должен погружаться в тайны материи и объяснять явления земли и воздуха; хотя он должен быть знаком со всеми писаниями, высказываниями и действиями умерших; хотя он должен держать карандаш Парразия, резец Поликлета или лиру Пиндара; хотя он должен быть одним или всеми этими существами, все же не знать тайных пружин своего собственного ума, основы своих мнений, мотивов своих поступков; если он придерживается одного из этих принципов. не может обуздать свои страсти; если он не очистил свой разум от тумана всех предрассудков; если он не устранил всю нетерпимость из своих суждений; если он не умеет взвешивать свои собственные действия и действия других на весах справедливости, то этот человек не обладает знанием, и, хотя он человек науки, образованный или художник, он не мудрец. Он должен терпеливо сидеть у ног Философии. Несмотря на всю свою ученость, ему еще предстоит научиться, и, возможно, ему предстоит неучиться, что является более трудной задачей”.

С другой стороны, Коринфскому ордену, несмотря на все его очарование, красоту и разнообразие, казалось, не доставало той непоколебимости характера, которая так прочно привязала два других ордена к сердцам греческого народа, и он никогда не пользовался их полным доверием. Действительно, общепризнано, что популярность коринфской модели росла по мере того, как архитектурное искусство Греции приходило в упадок; и только тогда, когда Греция, теряя свою автономию, начала терять свои амбиции, интеллектуальное величие и независимость. Наибольшего расцвета он достиг у более поздних греко-римских архитекторов, которые пожертвовали большей частью чистоты в искусстве ради роскоши и зрелищности. У греков коринфский стиль использовался редко и обычно использовался для их небольших и менее важных зданий; с другой стороны, у римлян, обогатившихся дополнительными элементами и собственными украшениями, он стал любимым не только для портиков и храмов, но и для общественных и частных зданий любого характера.



ГЛАВА IV. Ранние греческие архитекторы.



В 548 году до н.э. великий храм Аполлона в Дельфах, работа легендарных архитекторов Агамеда и Трофония, был уничтожен пожаром. Из четырех храмов одного и того же божества, возведенных на одном и том же месте, этот был первым, в котором мрамор использовался в качестве строительного материала. Естественно, возникнет вопрос: как мог храм, построенный из мрамора, быть уничтожен пожаром? Ответ заключается в том, что в то время как основные стены кельи и колонны, антаблементы, фронтоны и другие открытые части ранних греческих храмов были построены из мрамора, камня или высушенного на солнце кирпича, крыши, как правило, были деревянными и были сильно обшиты деревом, что иногда требовало большой прочности для поддержки мраморных плиток. Большая часть внутренних строительных материалов также была изготовлена из дерева, как и скульптуры, которыми были щедро украшены более ранние храмы. Таким образом, если внутри здания возникал пожар, либо случайно, либо, как это нередко случалось, от руки зажигателя, то было достаточно горючего материала, чтобы он пропитал и нагрел всю конструкцию, превратив прочный мрамор в крошащуюся известь.

После того как храм Аполлона был разрушен таким образом, весьма почитаемый Оракул остался без крова и места работы. Такое положение вещей, конечно, не могло продолжаться

долго, и Амфиктионы, законодательный орган, находящийся под особой опекой Дельфийского храма, сразу же вышли на первый план и приказали построить новый храм стоимостью около 300 000 долларов. Одна четвертая часть этой суммы должна была быть выплачена дельфийцами, а остальные три четверти должны были внести другие города Греции и те народы, которые имели обыкновение обращаться к Оракулу, — очень правильное распределение расходов, учитывая, насколько обширной и широко распространенной была слава и признание жрицы. Амасис, царь Египта, добровольно предложил тысячу талантов глинозема, показав таким образом, каковы были его чувства по этому поводу, и Алкмеониды, одна из старейших и наиболее аристократических семей Афин, заключили контракт, как намекают, главным образом по политическим причинам. Это может быть правдой, поскольку они были активно вовлечены в местную политику, особенно после изгнания тирана Писистрата, и, возможно, увидели в восстановлении этого храма возможность стать очень популярными. Они, безусловно, действовали правильным образом, чтобы достичь такого результата, и действительно приобрели большое влияние благодаря своей щедрости и широте взглядов, с которой они пренебрегали строгими условиями контракта, чтобы выполнять работу красивее и качественнее, чем это требовалось. Одна конкретная иллюстрация их щедрости привлекла внимание историка: это было строительство храма из паросского мрамора вместо поринового камня. В то время как Алкмеониды продолжали работу в этом великодушном духе, они не пренебрегали своими поверженными врагами, Писистратидами, и время от времени отпускали намеки на то, что Писистратиды могли рассказать о происхождении пожара, уничтожившего покойный храм, больше, чем им, очевидно, хотелось, тем самым намекая на преступление против их соперников, которое, возможно, было бы трудно доказать. Они даже привлекли на свою сторону Оракула подобными простыми и бесхитростными методами, в результате чего с тех пор Оракул без колебаний говорил доброе слово в адрес Алкмеонидов и благоволил к их родному городу Афинам.

Архитектором этого нового храма был Спинтар, коринфянин. Поскольку больше о нем, похоже, ничего не известно, мы несколько специально упомянули о важности этой работы, чтобы показать, что Спинтарус был художником, который в то время занимал очень высокое положение в своей профессии. Но поскольку строительство храма было одним из самых длительных, на его завершение ушло около семидесяти двух лет, маловероятно, что Спинтар дожил до того, чтобы полностью насладиться результатами своей работы.

Может быть интересно добавить, что ни одно сооружение подобного рода во всей Греции не служило хранилищем более богатых и обширных сокровищ, чем этот храм Аполлона в Дельфах, и этому факту не стоит удивляться, если мы не упускаем из виду Оракула. Мы уже видели, как это возбудило алчность братьев Агамеда и Трофония. Однако то, что они присвоили себе из богатых хранилищ его предшественника, было сравнительно незначительным по сравнению с массовыми грабежами, которые время от времени происходили в пятом храме, спроектированном Спинтаром. Геродот говорит, что персидскому Ксерксу богатства Дельф были известны лучше, чем содержимое его собственного дворца, и что после форсирования Фермопильского прохода он выделил часть своей армии для захвата Дельф. Этого не удалось сделать только благодаря вмешательству Оракула или какого-либо другого божества. Много лет спустя фокейцы разграбили храм, забрав то, что могло быть представлено 10 600 000 долларами наших денег. Еще позже галлы также добыли богатую добычу, которую римляне впоследствии обнаружили в своем городе Толоза неизрасходованной, вероятно, потому, что ее было так много; и говорят, что Нерон забрал из нее пятьсот бронзовых статуй за один раз.

Но эти грабежи отходят на второй план, когда вспоминается оскорбление, нанесенное дельфийцам и их Оракулу Константином Великим. Этот римский вандал не только убрал священный Треножник и Медную колонну, которые его поддерживали, но и превратил их в украшение ипподрома нового города, который он построил на Босфоре. Бронзовую колонну все еще можно увидеть в Константинополе, но священный Треножник исчез навсегда. С первым исчезновением Треножника связана небольшая история, которую, возможно, стоит рассказать. Он был потерян в море, но позже найден несколькими рыбаками. Когда Пифию попросили решить, кому его отдать, она ответила, что его следует вручить самому мудрому человеку в Греции. Соответственно, оно было отправлено Фалесу Милетскому. Он, однако, был слишком скромнен, чтобы сохранить его, и передал Биасу как более мудрому человеку; Биас также был смущен выбором и подарил его другому греческому мудрецу; тот - еще одному, и так далее, пока оно не обошло практически каждого человека в Греции, хоть сколько-нибудь претендующего на высшую мудрость. В конце концов, однако, он снова вернулся к Фалесу, который успешно завершил его маршрут, посвятив его Дельфийскому Аполлону.

Одним из первых великих храмов, возведенных в ионическом ордене, был храм, начатый в ионическом городе Эфес в Азиатской Греции Ктесифоном, критским архитектором, родившимся в Кноссе, и его сыном Метагеном. Этот храм был воздвигнут во славу многогрудой и похожей на мумию Артемиды, богини, характерной для эфесян, которую греческие колонисты, несомненно, унаследовали от азиатских рас, предшествовавших им в их поселении на Ионическом полуострове. В этой эфесской богине не было ничего от грациозных, девственных черт сестры Аполлона, аркадской Артемиды, но ионийские греки были весьма равнодушны к ней, сопровождали ее жрецы-евнухи и построили в ее честь этот храм, настолько величественный, что он считался одним из семи чудес света.

Прежде чем обратиться к некоторым интересным фактам, которые сохранились относительно ранней истории этого великого храма, возможно, будет уместно коснуться обычая, существовавшего в Эфесе в отношении найма архитекторов, о котором рассказывает Витрувий. Он говорит: "В великолепном и просторном греческом городе Эфесе предками жителей был установлен древний закон, суровый по своей природе, но, тем не менее, справедливый. Когда архитектору поручалось выполнение общественных работ, а их оценка передавалась в руки магистрата, его имущество удерживалось в качестве обеспечения до тех пор, пока работа не была завершена. Если по окончании работы расходы не превышали смету, его награждали указами и почестями. Таким образом, когда превышение составило не более четвертой части первоначальной сметы, оно было оплачено общественностью, и никакого наказания применено не было. Но когда смета была превышена более чем на четверть, ему пришлось оплатить превышение из собственного кармана".

Честный Витрувий почти вздыхает, когда добавляет: "Молю Бога, чтобы такой закон существовал среди римского народа не только в отношении его общественных, но и в отношении его частных зданий, ибо тогда неумелые люди не могли бы безнаказанно совершать свои грабежи, и те, кто был наиболее искусен в тонкостях искусства, последовали бы профессии!" Собственники не были бы вовлечены в экстравагантные траты, которые привели бы к разорению; сами архитекторы из страха наказания были бы более осторожны в своих расчетах, и собственник достроил бы свое здание за ту сумму или чуть больше, которую он мог позволить себе потратить. Те, кому удобно потратить определенную сумму на какую-либо работу с приятным ожиданием увидеть ее завершенной, с радостью добавили бы еще четверть; но

когда они обнаруживают, что обременены добавлением половины или даже больше половины первоначально запланированных расходов, теряют присутствие духа и жертвуют тем, что уже было намечено, они склонны отказаться от ее завершения”.

Возможно, даже в настоящее время найдутся люди, которые разделяют эти чувства Витрувия и восклицают: "О Боже, если бы такой закон существовал среди американского народа, особенно в Нью-Йорке и Чикаго!"

Следует помнить, что Теодор Самосский заложил фундамент храма Артемиды Эфесской в 600 году до н.э. Для защиты храма от разрушения землетрясениями было выбрано болотистое место, и Теодор обеспечил прочный фундамент, используя древесный уголь, который был плотно утрамбован, а затем покрыт шерстяными лоскутами. Однако Ктесифон и его сын приступили к возведению надстройки примерно сорок лет спустя.

Размеры здания были очень большими, и хотя архитектура была полна величия, изящество и красота не были принесены в жертву. Длина его составляла четыреста двадцать пять футов, ширина - двести двадцать футов. Сто двадцать семь колонн из паросского мрамора, каждая высотой шестьдесят футов, окружали камеру двойными рядами, по шестнадцать на переднем и заднем фасадах и по сорок на боковых. Геродот утверждает, что большинство этих колонн были подарены богатым Крезом, а некоторые - другими царями. Камера, по мнению некоторых авторитетных источников, была лишена крыши, но мистер Вуд в своих "Открытиях в Эфесе" указывает на обратное. Все здание, как снаружи, так и внутри, отличалось большим богатством и проработанностью резьбы. Стволы колонн перед зданием были рельефно вырезаны тремя широкими полосами почти на половине их высоты, а колонны в задней части - одной полосой, примерно на четверть их высоты. Фриз и фронтоны также были обработаны резцом скульптора в виде рисунков большой и внушительной красоты.

Многие камни, использованные при строительстве, были очень массивными. Представление о том, насколько огромными были некоторые из этих блоков, можно составить из того факта, что только архитрав содержал куски мрамора длиной в тридцать футов и что Ктесифону и Метагену пришлось изобрести специальные машины и приспособления, чтобы доставлять камни для колонн в здание из карьера, расположенного в восьми милях отсюда. Витрувий объясняет эти ухищрения следующим образом: "Он [Ктесифон] сделал каркас из четырех кусков дерева, два из которых были равны по длине стержням колонн и скреплялись двумя поперечными элементами. В каждый конец древка он вставил железные стержни, концы которых были заточены внутрь и обмотаны свинцом. Шарниры работали в пескарях, прикрепленных к деревянной раме, к которой были прикреплены дубовые древки. Шарниры в пескарях свободно вращались, когда волю были прикреплены и тянули раму, оглобли вращались по кругу и могли быть перенесены на любое расстояние. После того как древки были перенесены таким образом, антаблемента должны были быть сняты, когда Метаген, сын Ктесифона, применил принцип, по которому были перенесены древки, и к их удалению. Он соорудил колеса диаметром около двенадцати футов и прикрепил к ним концы каменных блоков, из которых был сложен антаблемент; затем только что описанным способом были подготовлены оси для их установки, так что, когда волю тянули машину, оси, вращаясь в пескарях, приводили колеса во вращение, и, таким образом, блоки, заключенные в колеса подобно осям, без промедления принимались за работу. Пример машины такого типа можно увидеть в rolling stone, используемой для выравнивания дорожек в Палестре. Но этот метод был бы непрактичен на сколь-нибудь

значительном расстоянии. От каменоломен до храма протяженность не более восьми тысяч футов, и этот промежуток представляет собой равнину без какого-либо уклона. В наше время, когда основание колоссальной статуи Аполлона в храме этого бога истлело от времени, чтобы предотвратить ее падение и разрушение, с Пеонием был заключен контракт на изготовление основания из того же карьера. Он был двенадцати футов в длину, восьми футов в ширину и шести футов в высоту. Пеоний, движимый целесообразностью, использовал не то же самое, что Метаген, а сконструировал машину для этой цели, по-другому применив тот же принцип. Он сделал два колеса диаметром около пятнадцати футов и вставил в эти колеса концы камня. Чтобы соединить два колеса, он вставил в них по окружности небольшие кусочки размером в два квадратных дюйма на расстоянии не более одного фута друг от друга, каждый из которых тянулся от одного колеса к другому и таким образом закрывал камень. Вокруг этих прутьев была намотана веревка, к которой были привязаны следы волов, и по мере того, как ее вытаскивали, камень катился с помощью колес; но машина из-за постоянного отклонения от прямого пути нуждалась в постоянном исправлении, так что в конце концов у Пеония не было денег на выполнение своего контракта”. Непосвященным, которые размышляли о том, как древним удавалось перемещать и транспортировать на значительные расстояния такие огромные каменные блоки без помощи наших современных машин и приспособлений, в этой цитате из Витрувия дается некоторый намек на изобретательность первых архитекторов и строителей.

Однако строительство храма шло медленно, и Ктесифон и Метаген, написав книгу о своем великом архитектурном творчестве, со временем скончались. Их места были заняты другими архитекторами, о которых нет никаких сведений, но Деметрий, жрец Дианы, вместе с Дафнисом и Пеонием, эфесскими архитекторами, наконец завершили работу примерно через двести двадцать лет после того, как она была начата Ктесифоном и его сыном. В течение этого долгого промежутка времени Скопас, скульптор-архитектор с Пароса, о котором мы еще расскажем, создал одну колонну, которая была сочтена настолько красивой, что ее приняли за образец для последующих.

Вместе с его архитектурным великолепием интерьер стал хранилищем многих лучших работ великих художников древности, и говорят, что Скопас представил здесь кариатиды. В этом сомневаются, но он, несомненно, изготовил очень величественную статую Гекаты, а Пракситель со своим почти столь же одаренным сыном украсили святилище.

Традиция гласит, что в ту самую ночь, когда родился великий Александр, Эфесский храм был уничтожен пожаром из-за ненасытной жажды прославиться некоего Герострата. Этот древний огненный жук, подвергнутый пыткам за свое преступление, признался, что его единственной целью было обрести бессмертие для своего имени, и эта цель ему удалось осуществить благодаря глупости генеральных штатов Азиатской Греции. Они постановили, что имя Герострата никогда не должно упоминаться, и, конечно, так было всегда, поскольку все современные историки чувствовали себя обязанными зафиксировать тот факт, что человек по имени Герострат не должен был упоминаться, и привести причины этого, а также многое другое о Герострате, что, не будь указа, могло бы остаться недосказанным. Результатом было и остается то, что чудака древности прожил под своим именем две с половиной тысячи лет и, вполне вероятно, проживет еще столько же.

Когда Александр Македонский достиг зрелости, несомненно, испытывая депрессию, вызванную его приходом в мир, в котором ему было суждено властвовать, и связанную с

разрушением столь великолепного храма азиатской Дианы, он, как говорят, предложил оплатить стоимость его восстановления при условии — к этим щедрым предложениям часто прилагается оговорка — при условии, что его имя будет начертано на новом здании. Хотя эфесяне были обрадованы этим предложением, они не с готовностью согласились с этим условием. Однако остроумие их дипломатического ответа воззвало к чувствительной стороне человеческой натуры Александра и привело к компромиссу. Они сказали македонянину, что “богу не подобает делать подношения богам”.

Архитектором нового храма был большой любимец Александра и его соотечественник Динократ, который, как говорят, перестроил здание в еще более экстравагантных масштабах, чем первое. Большая часть мрамора и скульптуры старого храма вошла в новый, и художники, статуэтки и ваятели того времени снова расточили на него свое лучшее искусство. Время от времени стены украшали Парразий и Апеллес, а Тимарета, первая известная художница, о которой сохранились какие-либо сведения, нарисовала изображение почитаемой Артемиды. Рассказывают, что складные двери или ворота этого нового храма были сделаны из кипариса, которому давали выдерживаться в течение четырех поколений, и что когда куски кипарисового дерева были склеены вместе, клею дали постоять четыре года, чтобы он затвердел. Мутиан, римский архитектор, утверждает, что, когда он нашел их, а это было четыреста лет спустя, они были такими же свежими и красивыми, как новые.

Некоторые остатки великолепия этого языческого храма все еще выполняют архитектурный долг. Большой купол прекрасной византийской церкви Святой Софии в Константинополе, ныне турецкой мечети, поддерживается колоннами из зеленой яшмы, привезенными из Эфесского храма римским императором Юстинианом, и две колонны в соборе в Пизе также из того же источника.

Существует некоторая путаница относительно произведений искусства и украшений, связанных соответственно с двумя только что описанными храмами, которую было бы тщетно пытаться прояснить, полагая, что это не имеет большого значения, поскольку маловероятно, что Герострат мог полностью разрушить первый храм, и что услуги Динократа были направлены скорее на возмещение нанесенного ущерба, чем на возведение совершенно нового здания. Однако верхние колоннады из коринфских колонн, которые, как показывает мистер Вуд, присутствуют во внутреннем убранстве храма, явно являются работой Динократа.

Деметрий, жрец Дианы, и его сподвижники, Пеоний и Дафнис, три архитектора, завершившие строительство первого артемезианского храма, процветавшего более чем через двести лет после закладки фундамента этого сооружения, конечно, не относятся к ранним греческим архитекторам и, собственно, не должны рассматриваться под этим заголовком; но поскольку они все сгруппированы вместе при возведении другого великого азиатско-греческого храма и больше не встречаются, может быть, стоит добавить то, что есть в отношении них на этом этапе. время.

Упомянутый храм был посвящен Аполлону в ионическом городе Милет, недалеко от места совместных трудов этих архитекторов в Эфесе. Его ордер также был ионическим, и хотя он не был таким большим, как орден Артемиды, он мог очень мало, если вообще мог, уступать ему по эффекту колонны и общей впечатляющей красоте, если не величию. Он имел триста два фута в длину и сто шестьдесят четыре фута в ширину и, подобно храму в Эфесе, был окружен двойными рядами колонн, однако каждая колонна имела шестьдесят три фута в высоту. Действительно,

Страбон, знаменитый римский путешественник и географ, посетивший руины храма в первом веке до нашей эры, свидетельствует, что “это величайший из всех храмов”, и добавляет, что он остался без крыши “из-за своей величины”; но этот намек на его отсутствие, вероятно, связан с тем фактом, что здание так и не было полностью достроено. Павсаний также высоко оценивает его и говорит о нем как об одном из чудес Ионии, а Витрувий называет его “одним из четырех храмов, которые подняли своих архитекторов на вершину славы” [2] — известности, которой, по-видимому, им очень завидовали, поскольку литература их времени практически не содержит данных о них лично, и та оценка, которую можно составить о них, полностью основана на важности их работ.

Нам говорят, что Пеоний был эфесянином, но даже о происхождении двух других архитекторов мы ничего не знаем, хотя предполагается, что Дафнис был милетянином. Существует также некоторая неопределенность относительно точной даты, когда они занимались своей профессией, но, вероятно, можно с уверенностью сказать, что это было где-то в первой половине четвертого века до нашей эры.

Две колонны великого храма Аполлона гордо устояли перед натиском времени, и хотя они пострадали в долгих битвах, все же свидетельствуют о величии сооружения, частью которого они когда-то были, но незначительной.

В 555 году до н.э. жили четыре архитектора, мастерству которых было доверено строительство храма, который должен был быть во всех отношениях достоин уважения благодаря достоинству, мощи и чрезвычайному долголетию великого олимпийца Зевса — бога-царя греков.

Фундамент этого святилища был заложен во времена Писистрата, афинского тирана, который привнес в этот город несколько архитектурных произведений, но несколько изгнаний которого сильно помешали их строительству. Особенно это касалось великого храма Зевса. Однако он был достаточно развит, чтобы Писистрат успел посвятить его до того, как потерял власть. Утверждалось, что именно из-за искренней неприязни, которую афиняне испытывали к Писистрату и его сыновьям, сменившим его, прошло четыреста лет, прежде чем храм был закончен. Вряд ли это справедливо по отношению к правителю, беззаветно преданному своему родному городу и безупречно исполняющему свои общественные обязанности. Более вероятно, что задержка была вызвана враждебностью соперничающей афинской семьи Алкмеонидов, которые, движимые ревностью, разжигали пламя неприятия трудов Писистрата, продолжавшееся несколько столетий.

Антистатес, Антимахид, Каллескрос и Порин были четырьмя архитекторами, нанятыми Писистратом, которые, как и их братья по профессии, работавшие над храмами Дианы, Аполлона и Цереры, согласно Витрувию, имели право на бессмертие за величие своих работ, но о которых нет никакой другой информации, которую следовало бы предоставить.

Этот храм Юпитеру был построен не на Афинском Акрополе, как храм богине-покровительнице города Минерве, а на возвышенности периболос в городе внизу, на месте более раннего храма тому же богу, возведенного во времена Девкалиона, но погибшего от разрушений веков.

Он был похож на большинство ранних дорических храмов периферийной конструкции или окружен колоннами со всех четырех сторон. Аристотель, который видел его до того, как он был закончен, был настолько впечатлен его размерами, что сравнил с пирамидами; а один из его ученых заметил, что “несмотря на незавершенность, он вызвал изумление, и когда будет закончен, будет непревзойденным”.

Персей, царь Македонии, и Антиох Епифан Сирийский (176-164 гг. до н.э.) наконец закончили строительство кельи и установили коринфские колонны портика, наняв для этой цели римского архитектора большого мастерства по имени Коссутий. Вероятно, именно тогда Ливий сделал замечание, “что среди стольких храмов этот - единственный, достойный бога”.

Однако примерно сорок лет спустя, когда Сулла осадил Афины, он самым безжалостным образом ограбил храм, унося с собой в Рим многие колонны. Но его разрушительная работа была с лихвой компенсирована его преемником Адрианом, спустя еще двести лет, под непосредственным руководством знаменитого римского архитектора Луиджи Канниа. Адриан, в своей любви к великолепным архитектурным эффектам, был вдохновлен украсить периболос перистилем длиной в сто прутьев, а его архитектор пристроил новую секцию к самому храму и добавил три больших вестибюля.

Священная ограда, после того как Адриан достроил ее, имевшая в окружности около двух тысяч трехсот футов, была украшена статуями, в большом количестве пожертвованными разными городами. Длина храма в то время, по словам Стюарта, составляла на верхней ступени триста пятьдесят четыре фута, а ширина - сто семьдесят один фут. Колонн, окружавших келью, теперь полностью коринфских, насчитывалось сто двадцать четыре, все из пентеликанского мрамора, шестнадцать из которых сохранились до сих пор. В пронаосе, или внутреннем портике, Адриан распорядился установить четыре свои статуи, две из фракийского и две из египетского мрамора, что было, возможно, на три больше, чем мог бы счесть необходимым умеренно скромный человек.

Другой великолепный храм великого Юпитера был построен примерно на пять лет позже афинского архитектором Либоном, элейцем, в Олимпии, о которой Лисий говорит как о “прекраснейшем месте в Греции”. Можно сказать, что в Олимпии духовная и физическая природа греческого народа соединились в совершенстве развития. Здесь великолепие тела, возможности высочайшей мускульной силы и атлетических действий демонстрировались в гимнастических залах и на стадионах, и здесь религиозный дух народа достиг наивысшей интенсивности и, как будто вдвойне вдохновленный действием и силой совершенного тела, нашел выражение в храме и святилище.

Столь велика была награда, столь восторженный прием, оказанный чемпионам атлетических игр в Олимпии, что они вызывают протест чувствительного Витрувия, который, по-видимому, считает, что оказанные им почести следовало приберечь для литературных светил того времени. “Предки греков,” жалуется он, - относились к знаменитым борцам, победившим на Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских играх, с таким уважением, что, награжденных пальмовой ветвью и короной, их не только публично благодарили, но и после их триумфального возвращения домой развозили по их городам и странам на колесницах, запряженных четверкой лошадей, и им разрешалось пожизненное содержание из государственных доходов. Когда я обдумываю эти обстоятельства, мне не может не показаться странным, что подобные почести или даже более высокие не присуждаются тем авторам,

которые длительное время служат человечеству. Так, безусловно, должно быть; ибо борец посредством тренировок просто закаляет свое тело для борьбы; писатель, однако, не только развивает свой собственный ум, но и предоставляет всем остальным такую же возможность, устанавливая правила приобретения знаний и возбуждая таланты своего читателя”.

Это место на берегах Алфея в Эллизе было настолько привлекательным как по природному очарованию, так и по целям, ради которых его посетили, что именно здесь, как нигде больше в Греции, возможно, за исключением Афинского Акрополя, греческие архитекторы проявили свое лучшее мастерство и наилучшим образом продемонстрировали свое понимание того факта, что эффект прекрасных зданий значительно усиливается, если их изящно сгруппировать в одном месте, создавая, так сказать, архитектурную картину. “Многое, - говорит Павсаний, - что человек может увидеть в Греции, и многое, что он может услышать, достойно восхищения, но прежде всего все события в Элевсине и достопримечательности Олимпии несут в себе что-то божественное”.

Поклонение Зевсу было старым культом в Олимпии, так что, когда Либону было поручено возвести новый храм этому божеству из трофеев, захваченных при покорении Пизы и других соседних городов, восставших против Элейцев, он дал волю своему искусству и построил дорический храм, который соперничал с афинским, хотя и не такой большой.

Павсаний сообщает нам, что олимпийский храм имел двести тридцать футов в длину, девяносто пять футов в ширину и шестьдесят восемь футов в высоту; что он был окружен мраморными колоннами и покрыт мрамором, вырезанным в виде плиток. Передний и задний фронтоны были украшены скульптурой, а также метопами фриза. Внутреннее убранство состояло из двух рядов колонн, поддерживающих высокие галереи, через которые был проход к трону Юпитера, “сверкающему золотом и драгоценными камнями”.

Именно этот храм Либона вскоре после его завершения стал ларцом, в котором хранился *шедевр* Фидия, колоссальная статуя Юпитера, вырезанная из слоновой кости и золота, о которой Квинтилиан отмечает, что она придала Греции новое религиозное чувство. Хорошо известна история о том, как Фидий, когда его племянник Панен, художник, помогавший ему в украшении храма, спросил его, как он мог представить себе ту божественность, которую он выразил в лице этой благородной статуи, ответил, что скопировал ее с гомеровского описания бога. Юпитер был представлен обнаженным по пояс, но задрапированным ниже пояса. Значение этого заключалось в том, что великий Юпитер, зная о своем небесном происхождении, счел за лучшее скрыть себя только частично от человека. Ему также дали бороду по той причине, что греки, цепляясь за восточные представления, верили, что бороды придают им вид величия; идею, кстати, которую не разделяли римляне, которые с насмешкой отзывались о своих бородатых предках и разрешали носить бороды только тем, кто был в опале, и бедным философам, которые, вероятно, подобно нашим бедным современным поэтам, считали посещение парикмахерской ненужной и дорогой роскошью.

Рим в те ранние времена, еще до того, как он пробудился к развитию искусства у себя дома, был склонен заимствовать у Греции талант, в котором она так нуждалась. Примерно в это же время мы находим первое упоминание о подобном обращении Рима к своему восточному соседу за архитекторами. На это требование откликнулись два скульптора-архитектора Дамофил и Горгас, которые были приглашены диктатором Постумием для возведения в Риме двух храмов: одного Кастору и Поллуксу, или, как утверждают некоторые авторитетные источники, Либери и Либере

(Вакху и Прозерпине), которые стояли недалеко от Форума и храма Весты, а другого - Церере, на склоне Авентинского холма, недалеко от Цирка. Эти храмы были заложены Постумием в его битве с латинами в 496 году до н.э. и были освящены Висцеллином несколько лет спустя.

Прежде чем завершить эту главу, в которой предпринята попытка собрать воедино некоторых ранних архитекторов Греции, было бы неплохо включить в нее ряд таких художников, которые, хотя и не достигли наивысшей известности или не были связаны с самыми элегантными зданиями своего времени, тем не менее имели счастье сохранить свои имена в истории.

Плиний рассказывает довольно забавный и интересный рассказ о таком архитекторе по имени Бупалус, который, вероятно, процветал примерно в 524 году до н.э. Говорят, что он происходил из очень древней семьи художников, которые занимались искусством скульптуры с начала Олимпиад; но поскольку Плиний просто говорит о нем как об архитекторе и художнике, но не упоминает ни одного здания, приписываемого его мастерству, он становится предметом внимания только в связи с ямбическим поэтом Гиппонаксом, которого он использовал, чтобы мучить своим искусством. Плиний рассказывает, что Бупал и его брат Афинис забавлялись, создавая карикатуры на поэта-сатирика. Гиппонакс был низкорослым, худым и уродливым и, вероятно, подобно современному поэту Поупу, страдал от своих физических недостатков, чтобы выработать у него циничный взгляд на жизнь. Карикатуры на игривых Бупала и Афиниду, естественно, неприятно повлияли на его *характер любви*, и он воспользовался имеющимся в его распоряжении оружием - своим ироничным пером, чтобы нанести ответный удар своим мучителям, в результате чего он хорошенько отхлестал их пером в сатирическом стихотворении, в котором он также отчитал своих ионийских братьев за то, что он считал их женоподобной роскошью. В том же стихотворении он также не пощадил своих собственных родителей, и говорится, что у него даже хватило безрассудства высмеять богов.

Конечно, всегда найдется кто-нибудь, кто начнет рассказ о том, что женщина является источником всех недугов, от которых страдает любой особенно заметный мужчина, и найдутся те, кто утверждает, что проблема возникла не из-за Бупала, а из-за того, что у архитектора была очень красивая дочь, в которую был сильно влюблен Гиппонакс. Как и более ранний ямбический поэт Архилох, попавший в подобную передерягу, отец девушки отказался разрешить своей дочери выйти замуж за бедного маленького увядшего поэта, в результате чего жизнь поэта с тех пор была полна горечи. О том, насколько сильно ожесточился Гиппонакс, особенно по отношению к дамам, свидетельствует приписываемое ему замечание: “В жизни женатого мужчины, — сказал он, — есть только два счастливых дня - тот, когда он принимает свою жену, и тот, когда он выносит ее труп”.

После его смерти Леонид Тарентский в изящной эпиграмме предупредил путешественников, чтобы они не проходили слишком близко к его могиле, чтобы не разбудить спящую осу. Кстати, могила Гиппонакса, вместо того, чтобы быть увитой плющом и розами, как у кроткого поэта, была засажена шипами и чертополохом.

Павсаний упоминает нескольких из этих наиболее малоизвестных архитекторов. Агнаптус был одним из тех, кто построил крыльцо в Альтиде, или стену в Олимпии, названную впоследствии элейцами “крыльцом Агнапта”, а Антифил, Потей и Мегакл были тремя другими беспризорниками в нашем море забвения. Они отвечали за сокровищницу карфагенян также в

Олимпии. Пирр с двумя своими сыновьями, Лакратом и Хермоном, построили Олимпийскую сокровищницу эпидамнийцев. Кстати, было десять таких Сокровищниц, построенных разными государствами, которые были не только очень красивы с архитектурной точки зрения, но и содержали статуи и другие подношения огромной ценности.

Страбон упоминает архитектора и скульптора по имени Гермокреонт, который спроектировал гигантский и красивый алтарь в Париуме на Пропонтиде в Малой Азии; и нельзя упускать из виду Эврикла, спартанского архитектора, который построил бани в Коринфе и “украсил их прекрасным мрамором”, хотя он, возможно, родился гораздо позже.

СНОСКИ:

[2] Тремя другими храмами, которые Витрувий так высоко оценил, были храмы Дианы в Эфесе, Олимпа Юпитера в Афинах и Цереры в Элевсине.

ГЛАВА V. АРХИТЕКТУРНАЯ ЭПОХА ПЕРИКЛА.



Эпоха Перикла была настолько отчетливой эпохой в развитии искусств, особенно архитектуры, не только в городе, где Афина щедро одарила своим божественным разумом и опекающим влиянием, но и во всех эллинских государствах, и оставила так много образцов и критериев для архитекторов всех времен, которым они могли следовать, что несколько слов осамом Перикле и скульпторе Фидии, в руки которого он доверил управление своими общественными зданиями и украшение Афин, могут быть допустимы, прежде чем мы рассмотрим архитектурных гениев, которые выдвинулись вперед, чтобы создать отвечающие высоким требованиям времени.

Перикл был потомком того благородного и утонченного, хотя иногда и неудачливого дома Алкмеонидов, который так много сделал для Дельфийского храма Аполлона, и сыном Ксантиппа, победителя при Микале, и Агаристы, племянницы Клисфена, создателя более поздней афинской конституции. Дата его рождения неизвестна, но известно, что он рано проявил склонность к изобразительному искусству и философии. Под руководством Пифоклейда он изучал музыку, под руководством Дамона - политологию, под руководством Зенона - философию; но окончательный лоск его характеру и мышлению предстояло придать эрудированному Анаксагору. Следовательно, как по рождению, так и по склонностям, а также по воспитанию, он обладал умом, необычайно всеобъемлющим в понимании преимуществ, которые искусство мира могло внести в прогресс его народа, и, естественно, обратил свое

внимание на их эксплуатацию и развитие, когда он стал правителем в 444 году до н.э. Его мирное правление длилось всего тринадцать лет, или до начала Пелопоннесской войны, но было наполнено многочисленными художественными и архитектурными триумфами.

То, что он, возможно, зашел слишком далеко в поощрении удовольствий и мирных добродетелей среди людей с воинственным прошлым и ожидающим их будущим predetermined защиты и завоеваний, если не окончательного поражения, может быть предметом для спекуляций; но то, что он дал толчок литературе и искусству и горячим теплом своего покровительства способствовал росту гениальности способом, равного которому не было до его времени и который с тех пор никто не превзошел, несомненно, является главной причиной его бессмертия.

Его голова была ненормально длинной - недостаток, который художники его времени неизменно исправляли с помощью шлема, рисуя или ваяя его портрет, а современные поэты-комики и сатирики постоянно высмеивали в стихах и шутках. Говоря о его красноречии и силе убеждения, Фукидид рассказывает приятную историю о его ловкости в этом отношении. Когда Архидам, царь лакедемонян, спросил Фукидида, он или Перикл были лучшими борцами, он ответил: "Когда я поверг его и устроил ему честное падение, он, настаивая на том, что у него не было падения, одержал верх надо мной и заставил прохожих, несмотря на их собственные глаза, поверить ему". Но в других отношениях его телосложение было хорошо сложенным, а осанка благородной и повелительной. Его манеры были достойными и сдержанными, его красноречие сильным, бесстрашным и убедительным, а его общий вид таким, что вдохновлял людей делать ему комплименты, называя его "Олимпийским Зевсом", персонажем, портрет которого также был написан его любимцем Фидием.

Один английский писатель хорошо сказал, что эпоха Перикла была "млечным путем великих людей", поскольку она, несомненно, была до белизны усеяна интеллектуальными звездами. Имена, связанные с этой эпохой, являются не только одними из самых знаменитых во всей истории Греции, но и одними из самых известных в истории всего мира. Поэты, философы, драматурги, музыканты, скульпторы, живописцы, архитекторы не только возникли в огромном количестве под его покровительством, но и достигли высочайших высот в своих соответствующих занятиях. На самом деле, кажется, что человеческое растение, которое долгое время росло, крепло и разрасталось на эллинской почве, внезапно расцвело самым пышным цветом и окутало себя интеллектуальной красотой.

Афины, которые мы так часто видим изображенными во всей их восстановленной архитектурной грации и величии, Афины, которые со своего белоснежного Акрополя так гордо обозревают Эгейское море и окружающие равнины, - это Афины Перикла, благороднейшие из всех городов в стремлении к добродетели, красоте и удовлетворенности, а также в чистом осознании того счастья, которое может дать только занятие искусством.

Можно сказать, что расцвет афинского архитектурного великолепия начался при Фемистокле и Кимоне, непосредственных предшественниках Перикла, но не достиг своего совершенства до его прихода к власти. Тогда задача строительства города, во всех отношениях достойного людей, которые доказали свою доблесть перед персидскими войсками на войне и которые в мирное время могли наслаждаться музыкальными поэмами Гомера, была с энтузиазмом претворена в жизнь.

Ничто во всей биографии Перикла не способствовало так сильно сохранению его славы, как то внимание, которое он уделял развитию архитектурного великолепия Афин. “То, что доставляло больше всего удовольствия и украшало город Афины, “ говорит Плутарх, - и вызывало величайшее восхищение и даже изумление у всех иностранцев, и то, что сейчас является единственным доказательством того, что могущество, которым она хвастается, и ее древнее богатство - не романтика или досужая выдумка, было его строительством общественных и священных зданий. Материалами были камень, медь, слоновая кость, золото, эбеновое дерево и кипарисовое дерево; ремесленниками, которые их изготавливали, были кузнецы и плотники, формовщики, литейщики и жаровни, камнерезы, красильщики, ювелиры, резчики по слоновой кости, художники, вышивальщицы, токари; те, кто доставлял их в город для использования, торговцы, моряки и корабельщики по морю; и по суше, каретники, скотоводы, возчики фургонов, канатоходцы, льноводы, сапожники и кожевенники, дорожники, шахтеры. И каждая профессия того же рода, подобно тому как капитан в армии имеет под своим началом особую роту солдат, имела свою собственную наемную роту подмастерьев и рабочих, принадлежащих к ней, объединенных вместе, как в строю, чтобы быть, так сказать, инструментом и телом для выполнения службы. Таким образом, одним словом, поводов и услуг для этих общественных работ было предостаточно в любом возрасте и в любых условиях”.

“Архитектура,” говорит Роберт Адам, “ в определенной степени зависит от покровительства великих, поскольку только они способны воплотить в жизнь то, что задумал архитектор”. Таким образом, архитекторы его времени имели в лице Перикла покровителя, во всех отношениях достойного их лучших усилий. Действительно, он так честолюбиво стремился украсить город своего рождения всеми красотами архитектуры, что его враги нашли здесь повод для порицания и жаловались, что он потратил на эту цель слишком много общественных средств. Однако он встретил критику аргументом о том, что те, кто занимается военным искусством, не должны быть единственными, кто получает поддержку за счет государства, но что те, кто обладает навыками и трудолюбием настоящих художников и ремесленников, имеют такое же право на общественное поощрение и поддержку, как и солдат.

Этот ответ на некоторое время утихомирил шум оппозиции, которая была настроена против того, что, по их мнению, было экстравагантностью и расточительностью со стороны Перикла. Но вскоре это вспыхнуло снова. Когда, наконец, это стало невыносимым, Перикл обратился к своим обвинителям и сказал: “Если вы считаете, что я потратил слишком много, пусть деньги будут списаны на мой счет, а не на ваш, *только пусть на новых зданиях будет написано мое имя, а не имя афинян*”. К чести афинян следует отметить, что их гордость была затронута словами их правителя и их алчность обуздана. Они сразу же ответили, что Перикл может тратить столько их денег, сколько ему заблагорассудится, и даже пошли дальше, настаивая на том, что он ни в малейшей степени не должен щадить государственную казну. Как и на всех великих людей, на Перикла нападали самыми разными способами. Когда его враги не достигли своей цели подвергнуть его публичному позору одним способом нападения, они попробовали другой. Мы видели, как они потерпели неудачу в одном случае; в другом аналогичном случае его обвинили в соучастии с Фидием в присвоении себе общественного достояния, пожертвованного в оплату золотых пластин для хризелефантиновых статуй, созданных последним. Но и это обвинение не увенчалось успехом, они атаковали его религиозный характер, каким бы странным это ни казалось, если вспомнить, как глубоко он был заинтересован в возведении храмов языческого поклонения. Но он пережил клевету своего времени и продолжал следовать своим жизненным целям, несомненно, довольный тем, что

потомки будут судить о нем правильно, как это делало большинство людей его времени. Его последние слова, пожалуй, являются лучшим воплощением дела его жизни: “Ни один афинянин никогда не надевал черное из-за меня”.

Телеклид облек в стихи великую капитуляцию, которую афинский народ, по-видимому, в конце концов признал перед Периклом в своих правах как в мирное, так и в военное время:

- Дань городов, а вместе с ними и самих городов,

Делать с ними все, что ему заблагорассудится, и отменять;

Возвести, если захочет, каменные стены вокруг города;

И, опять же, если ему так хочется, снять их;

Их договоры и союзы, власть, империя, мир и война,

Их богатство и успех во веки веков”.

Как уже говорилось, ни в одной отрасли искусства эпоха Перикла не произвела более глубокого и неизгладимого впечатления, чем в архитектуре. Хотя дорический ордер использовался за много сотен лет до него, а ионический - едва ли в меньшем количестве, все же лучшие типы каждого из них и примеры этих ордеров, отличающиеся наибольшим совершенством и художественным развитием, можно найти в Афинском Акрополе во времена Перикла, причем Парфенон служил критерием одного, а Эрехтеум - образцом другого. То, что эти ордена были доведены до такого совершенства и наделены своим коронным достоинством и изяществом, само по себе должно доказывать, без дальнейших аргументов, если потребуются, что архитектурный талант и художественное чутье той эпохи были несравнимы.

О роли, которую великий скульптор Фидий сыграл в художественной драме своего времени, уже упоминалось, но, возможно, недостаточно, чтобы исключить дальнейшие упоминания о нем.

Сравнение часто проводилось между Фидием и талантливым деятелем возрождения XV века Микеланджело, и поверхностное рассмотрение двух выдающихся художников показало бы, что оно было правильным. Они оба были скульпторами, обоими художниками, обоими граверами (Фидий гемм), но оба не были архитекторами, как ошибочно предполагается. Что касается соответствующих степеней таланта, которые каждый проявлял по отношению к тем отраслям искусства, которые он исповедовал, то они также сильно различались. В скульптуре школа Микеланджело не переживет школу Фидия, но в живописи, особенно в ее применении к оформлению фресок, грек должен преклоняться перед итальянцем. В архитектуре Фидий также не обладал ни малейшими техническими знаниями и умениями, которые у Микеланджело позволили ему подвесить большой купол собора Святого Петра “как бы в воздухе” и которые были столь важным фактором в его долгой творческой карьере, проявляясь и другими способами и вызывая у него постоянные аплодисменты. Однако этих двух художников вполне можно сравнить, поскольку они оба создавали свои собственные эпохи; и оба преуспели в проявлении благородного понимания высоких возможностей искусства, равного которым никогда не было.

Всестороннее понимание Фидием широких художественных эффектов, вероятно, имело такое же отношение к завоеванию им благосклонности Перикла, как и его техническое мастерство.

Квинтилиан называет его “Скульптором богов”. Он осознавал величие больших вещей и мог рассчитать их силу воздействия на воображение и понимание. Однажды его пригласили вместе с его современником художником Алкаменесом создать статую Минервы, предназначенную для установки на высокую колонну. Когда обе статуи были закончены и выставлены, той, что была сделана Алкаменесом, сразу же отдали предпочтение из-за ее элегантности отделки, в то время как статуя Фидия была отвергнута как грубая. Фидий, однако, настаивал на том, что каждый из них должен быть показан с той высокой вершины, на которой он в конечном счете может быть установлен. Когда это было сделано, все изящество статуи Алкамена исчезло из виду, равно как и кажущаяся грубоватость статуи Фидия, которая теперь приобрела идеальные пропорции, которые он предвидел. Эта история послужит иллюстрацией широты его художественной проницательности.

Из всех художников своего времени Фидий был, безусловно, наиболее одаренным, поскольку Перикл передал в его руки надзор за общественными зданиями Афин и доверил его усмотрению и суждению планирование, постановку и аранжировку грандиозной архитектурной *мизансцены*, которую, по решению его покровителя, следовало установить там. Если Фидий не рисовал фактических планов здания или другого сооружения, его суждение могло бы указать его порядок, местоположение и другие характеристики, которыми оно должно обладать, чтобы гармонизировать с особенностями, с которыми оно должно было ассоциироваться. Он мог выставить напоказ величественную каменную кладку своего времени, мог украсить ее своим собственным резцом и мог сформировать законченную архитектурную картину. Если он и не был архитектором Парфенона, то, по крайней мере, усилил его эффект великолепием своих скульптур и рисунков в метопах фриза и тимпанах фронтонов, некоторые из которых до сих пор можно увидеть среди “мрамора Элджина” в Британском музее, о котором Канова заметил, что только они компенсируют посещение Англии. Также не исключено, что он, возможно, предложил кариатиды из Эрехтея и доказал египтянам, у которых была заимствована архитектурная идея, насколько красивее и изящнее такие фигуры можно было вырезать в Афинах, чем на берегах Нила.

Не может быть никаких сомнений в ценности скульптурного искусства, которое было особой прерогативой Фидия, для улучшения ансамбля греческой архитектурной группировки, и особенно ценной была колоссальная фигура Минервы Промехус, которая способствовала грандиозному эффекту афинского Акрополя. Это благородное творение Фидия имело семьдесят футов в высоту и было полностью сделано из бронзы, которую, как говорят, забрали у мидян, высадившихся в Марафоне. Колоссальная богиня стояла на виду и в таком положении, что, глядя вдаль, на Эгейское море, она могла бы вдохновить возвращающегося афинского мореплавателя, и когда, глядя со своего высокого возвышения, “казалось, что своим поведением и снаряжением она обещает защиту городу под ней и бросает вызов своим врагам”.

Другой архитектурной статуей, если ее можно так назвать, была статуя той же богини из золота и слоновой кости, которая доминировала в интерьере Парфенона. Говорят, что эта работа Фидия, уступающая по красоте и размерам только хризелефантовой статуе Юпитера в Олимпии, обошлась в 465 000 долларов. Фигура Минервы имела сорок футов в высоту и была представлена стоящей в тунике, доходившей ей до пят. Голова ее была покрыта шлемом, в

правой руке она держала копье, а в левой изображала Победу. Тонкое мастерство резьбы на щите, покоящемся у ног божества, едва не втянуло Перикла и Фидия в еще одну неприятную историю, поскольку утверждалось, что скульптор поместил свой собственный портрет и портрет своей покровительницы среди изображенных там участников битвы между афинянами и амазонками. Было выдвинуто придирчивое возражение, что такая вольность оскорбительна для Афины. Фидий, как рассказывают некоторые авторы, был брошен в тюрьму за этот акт нечестия и умер там. Другие, однако, утверждают, что это было не так, но что Фидий, прежде чем был вынесен приговор, бежал в Элиду, где сразу же приступил к работе по лепке великой статуи олимпийского Юпитера.

Что касается обеих статуй, то он был замешан вместе с Периклом, как обвинили его враги, в хищении золота, пожертвованного на их строительство. Эти различные обвинения привели к значительной путанице в отношении большей части его личной истории и окончательного конца, и хотя путем изъятия золотых пластин и их взвешивания было доказано, что он не был виновен в предполагаемом преступлении, весьма вероятно, что его смерть была в такой же степени вызвана обманутыми надеждами и унижением, вызванными ложным обвинением, как и смерть любого публичного палача того времени.

ГЛАВА VI. АРХИТЕКТОРЫ ЭПОХИ ПЕРИКЛА.



Вспоминая некоторых из наиболее выдающихся архитекторов, процветавших во времена Перикла, мы не ставим целью ограничить их только теми, кто работал непосредственно у него, но собрать воедино всех, кто стал заметным фактором архитектурного развития той эпохи как за несколько лет до, так и после прихода Перикла к власти.

Для выполнения многих важных работ, начатых великим лидером и выполнявшихся с точностью и быстротой, замечательными для того или любого другого времени, учитывая их масштабы и важность, навыки и услуги многих архитекторов были естественным образом востребованы. В результате у нас есть сведения о необычайно большом количестве таких художников, а в отношении некоторых - небольшие конкретные данные, относящиеся к их жизни. Однако архитекторы многих наиболее важных работ неизвестны.

Если мы приближаемся к Афинам, подобно древнему аттическому мореплавателю, через Пирей, одни из его морских ворот, нас сразу привлекает прекрасная архитектура, которую представляет этот портовый город, расположенный примерно в пяти-шести милях от греческой столицы. Вход в гавань был украшен двумя львами, а бассейн гавани был окаймлен

великолепными колоннадами и портиками, которые скрывали склады и базары. В городе было множество храмов, два театра и другие здания, обладающие художественным эффектом.

Дорога в Афины пролежала между массивными укрепленными стенами, имевшими ширину пятнадцать футов в верхней части и возведенными на высоту шестьдесят футов. Они были известны как “Длинные стены” и окружали пространство вокруг Пирея, которое, по словам Фукидида, имело не менее ста двадцати четырех стадиев в окружности, или около пятнадцати миль.

Справедливо будет лишь отметить, что стены, которые вели из Афин в Пирей, а также те, которые соединяли его с другими морскими воротами Мунихии и Фалера, были первоначально спланированы и частично выполнены при Фемистокле и Кимоне. Фемистокл намеревался возвести эти стены высотой в сто двадцать футов, но Перикл счел это совершенно излишним и, как мы видели, сократил высоту вдвое. Он также добавил третью стену между той, что тянулась к северу от пирейских укреплений, и той, что доходила до Фалерума. Сократ говорит, что слышал, как Перикл упоминал об этой стене в обращении к народу.

Архитекторами большей части этой массивной фрески были Гипподам и Калликрат, и поскольку Перикл не торопил их в той же степени, в какой он торопил других, занятых, возможно, менее важными, хотя и более декоративными, начинаниями, сатирик Кратин высмеял медлительность работы, направив при этом лукавую иронию на ораторские способности Перикла:

“Камни за камнями, которые сложил оратор

С напыщенными словами, но из слов не построишь стен”.

Гипподам был одним из гениев своего времени, и его называли “Крапивником своего века”. Возможно, было бы более уместно говорить о сэре Кристофере Рене как о Гипподаме *своего* времени, поскольку архитектурные достижения грека были гораздо более величественными, чем у англичанина. Среди некоторых выдающихся работ, приписываемых ему, была великая афинская Агора, или Форум, который состоял из богатого собрания колоннад, храмов, алтарей и статуй, и все они были названы Гипподамией. Но следует ли приписывать ему то, что он был в большей степени инженером-строителем, чем архитектором, можно заключить из его работы в Пирее и при закладке целых городов.

Его называли “Эксцентричным архитектором”, несомненно, потому, что он сочетал с практикой своей профессии желание прослыть досконально сведущим во всех физических науках, личное жеманство, из-за которого его причислили к софистам. Утверждается, что именно против Гипподама Аристофан направил большую часть своего остроумия.

Гипподам был сыном Эврифона Милетского, одного из самых известных греческих врачей и одним из первых, кто понял разницу между венами и артериями и назначение каждой из них. О его раннем образовании и преимуществах нам ничего не известно, поскольку ранние авторы упоминали о нем только как о профессионале.

Помимо работы над “Длинными стенами”, Агорой и другими зданиями, Перикл задействовал свои таланты, как мы уже упоминали, при строительстве порта Пирей, что он и сделал, с широкими улицами и проспектами, пересекающимися друг с другом под прямым углом по

всему городу. Этот план уличного строительства он также внедрил в других городах Греции и ее колониях, с которыми ему приходилось иметь дело, особенно в Туре на месте древнего Сибариса, который он посетил вместе с афинскими колонистами, а позже на Родосе. Этот последний упомянутый город, который в эпоху Перикла был одним из самых красивых, правильных и процветающих того времени, был почти полностью делом рук Гипподама.

Калликрат, помогавший Гипподаму возводить “Длинные стены”, также был соратником Иктина, возможно, величайшего архитектора своего времени, при строительстве Парфенона на Афинском Акрополе. Архитектора Калликрата не следует путать с лакедемонянином скульптором с тем же именем, который прославился своим мастерством вырезания мельчайших предметов и о котором рассказывают, что он делал муравьев и других насекомых из слоновой кости, которые были настолько малы, что их конечности нельзя было различить невооруженным глазом. Это кажется тем более примечательным, если вспомнить, что у древних не было увеличительных стекол.

Прогулка в пять или шесть миль под сенью высоких стен Гипподама и Калликрата, чтобы увидеть величайшее архитектурное величие Афин времен Перикла, несомненно, вознаградит нас. Хотя этот город-царица древнего мира украшен многими триумфами искусства строителей, мы, вероятно, пока обойдем их все стороной, чтобы более внимательно рассмотреть драгоценные камни Акрополя, сверкающие под голубым греческим небом, как белые драгоценности в короне гордого города.

В эту великолепную цитадель, защищенную пеласгийскими стенами и посвященную языческому божеству Минерве, можно было войти только с одной стороны, с западной, где массивные ворота или вестибюль Пропилеи занимали центр. Фрагменты этих великих ворот до сих пор свидетельствуют современному путешественнику о их былом величественном величии.

“Здесь, ” говорит епископ Вордсворт, “ из всех мест в Афинах ум путешественника получает изысканное удовольствие. Кажется, что этот портал был сохранен для того, чтобы наше воображение могло передать через него, как через триумфальную арку, всю славу афинской древности в наглядном параде. Именно это особое место в окрестностях Афин вызывало наибольшее восхищение самих афинян; и это неудивительно; давайте представим себе такое восстановление этой ткани, о котором свидетельствуют ее сохранившиеся фрагменты — давайте представим, что ей вернули ее первозданную красоту — пусть она снова восстанет во всем достоинстве своей юной природы — пусть все ее архитектурные украшения будут свежими и совершенными — пусть их лепнина снова засияет сияющими оттенками красного и синего — пусть сундуки ее потолков снова будут усыпаны звездами, а мраморные анты будут окаймлены бахромой, как они были сделаны. когда-то были с изящной вышивкой в виде листьев плюща ... и тогда пусть бронзовые створки этих пяти ворот Пропилеи внезапно распахнутся, и взору откроется все величие внутренних помещений Акрополя”.

Если этого творческого воссоздания величия Пропилей недостаточно, чтобы возбудить некоторый интерес к зданию и рожденному в рабстве архитектору, который был его создателем, пусть добавятся восторженные слова Саймондса, которые относятся не только к самому

большому вестибюлю, но и к панафинейским процессиям, которые обычно проходили через его ворота.

Размышляя таким образом о Пропилейской лестнице, мы можем с уверенностью сказать, что все наше современное искусство - не более чем детская игра по сравнению с греческим. Очень угнетает душу полумрак такого собора, как Миланский Дуомо, когда благовония поднимаются голубыми облаками поперек полос солнечного света, падающего с купола, а плач хоров, возносимых на крыльях органной музыки, наполняет все огромное пространство таинственной мелодией. И все же такая церемониальная помпезность, как эта, - всего лишь мечты и очертания видений по сравнению с четко очерченным великолепием греческой процессии через мраморные перистилю на открытом воздухе под солнцем и небом. Это зрелище сочетало гармонию совершенных человеческих форм в движении с божественными очертаниями статуй, сияние тщательно подобранных одежд с оттенками, нанесенными на чистый мрамор. Ритмы и мелодии дорического стиля соответствовали пропорциям дорических колоннад. Роща колонн, через которую проходило представление, выросла из живых скал в прекрасные формы, воплощая в жизнь слепое стремление природы к абсолютному завершению благодаря вдохновенному духу человека. Само солнце, не заслоненное искусственным мраком и не обманутое чужеродными цветами витражного стекла, было создано для того, чтобы во всей своей силе служить помпезности, гордостью которой было проявление формы во всем ее великолепии. Ритуал греков был ритуалом расы, слившейся с природой, прославляющей свою принадлежность к могущественной матери всего живого и стремящейся с помощью человеческого искусства дополнить ее достижение завершающим штрихом ”.

Пропилеи простирались в общей сложности примерно на сто семьдесят футов вдоль западной стороны цитадели и были полностью построены из пентелийского мрамора. В центре находился портик шириной шестьдесят футов с шестью рифлеными дорическими колоннами, каждая высотой тридцать футов, и все они поддерживали благородный фронтон. Из этого портика с обеих сторон выступали крыла, в которые входили три ионические колонны. Шесть ионических колонн поддерживали крышу вестибюля. Мраморные балки этой крыши были от семнадцати до двадцати двух футов в длину и соответственно прочными. Потолок был богато украшен резьбой. Сразу за ионическими колоннами, в конце, обращенном к Акрополю, возвышалась конечная стена с пятью бронзовыми воротами, центральные из которых, самые большие, были достаточно широкими, чтобы позволить проехать колеснице или другому подобному транспортному средству. За этой стеной и ее воротами находился постикум, добавлявший восемнадцать футов к глубине в сорок три фута, которой в остальном обладало здание. Храм “Бескрылой Победы” и “Расписная палата”, содержащие лучшие работы художника Полигнота, как они были названы, образовывали крылья, которые представляли собой сплошные стены спереди, подчеркнутые только четырьмя ионическими колоннами, поддерживающими изящный антаблемент и фронтон храма Ники Аптерос справа.

Поскольку строительство было начато в 437 году до н. э. и было полностью завершено в течение пяти лет и являлось одним из самых впечатляющих сооружений своего времени, Павсаний вынужден признать, что “по совершенству исполнения, смелости и оригинальности дизайна оно соперничало с Парфеноном”. Комментарий Любке по поводу конструкции таков: “Таким образом, в этом здании в равной степени была выражена идея крепостной обороны, а также праздничного приема. Однако особенно восхитительным был богатый потолок большого трехнефного двора, как из-за смелого пролета его балок, так и из-за великолепного оформления

пространств между ними (сундуков), которые сверкали золотом и красками.^[3] Ионическая форма колонн в интерьере также соответствовала этому праздничному, жизнерадостному характеру; в то время как два ряда колонн на внешней стороне вместе с остальной частью экстерьера здания демонстрировали серьезность и достоинство дорического стиля”.

Таким образом, много цитировалось при описании и восхвалении этого благородного произведения архитектуры; хотелось бы, чтобы столько же цитировалось в отношении талантов и карьеры его одаренного дизайнера, но о нем есть лишь тень комментариев, из которых можно соткать лишь самую слабую ткань достоверности относительно его жизни.

Его звали Мнесикл, и нам говорят, что он был рабом, родившимся в доме Перикла. То, что он был избран для создания столь важного архитектурного произведения, говорит о привилегии, которой мог надеяться достичь самый скромный по рождению человек, занимая высокое положение во времена этого великого лидера. Мнесикл рано проявил склонность к архитектуре, и его прославленный покровитель и владелец разрешил ему проявить свой талант в возведении зданий меньшей значимости, прежде чем ему поручили более амбициозные работы. Пропилеи были не единственной грандиозной работой, над которой он работал, и, по мнению некоторых критиков, не самой красивой, хотя и самой важной, поскольку он также был архитектором изящного дорического храма Тесея, который всегда считался одним из лучших архитектурных решений, которыми обладал древний город Афины.



ВЫПАДЕНИЕ МНЕСИКУЛ ИЗ ПРОПИЛЕЙ.

Случай из его жизни, пробудивший нежный интерес Перикла и заботу богини Афины, которой он так хорошо служил, описан Плутархом и другими ранними биографами. Фактически, осматривая почти законченную работу над Пропилями, он упал с вершины фронтона и получил самые серьезные травмы. Его сразу же доставили в дом Перикла, где он удостоился личного внимания великого правителя. Говорят, что именно в то время, когда он лежал на пороге смерти, Минерва явилась Периклу во сне и велела ему дать Мнесиклу лекарство, приготовленное из пеллории настенного растения. Это было сделано, и жизнь архитектора была спасена. Единственный другой факт, связанный с жизнью Мнесикла, который сохранился до нас, - это упоминание Плиния о том, что кипрский скульптор Стипакс создал статую архитектора, которая стала очень знаменитой в свое время и которая называлась *Спланхноптес*. Ему дали такое название потому, что он изображал человека, поджаривающего внутренности жертвы во время жертвоприношения, одновременно раздувая огонь своим дыханием. Нет ничего, что указывало бы на рассматриваемого архитектора или его профессию, но предполагается, что это была статуя Мнесикла, исходя из того факта, что Плиний говорит об этом предмете как о рабе Перикла, который был излечен от ран, полученных при падении с Пропилей, травой, которую Минерва предложила давать в качестве лекарства. К сожалению, статуя не сохранилась, чтобы дать нам некоторое представление об особенностях хотя бы одного из великих архитекторов древности. Однако некоторые недавние открытия на Акрополе выявили фрагменты, которые, как предполагается, были частями основания.

Если и есть кто-то из греческих архитекторов времен Перикла, о ком можно сказать, что он снискал себе известность в последующие века, так это выдающийся Иктинус, главный архитектор Парфенона и проектировщик по крайней мере двух других известных нам по красоте зданий, а именно храма Аполлона Эпикура близ Фигалии в Аркадии и храма Цереры и Прозерпины в Элевсине. Однако, без сомнения, его слава так долго сохранялась благодаря его связи с Парфеноном.

Как уже говорилось, Калликрат помогал в строительстве Парфенона, а Фидий разработал проекты рельефной резьбы на фронтонах и метопах, выполнив большую часть работы собственными руками. Хотя Витрувий говорит, что “и Иктинус, и Калликрат приложили все свои силы, чтобы сделать этот храм достойным богини, которая руководила искусствами”, маловероятно, что доля Калликрата в работе была равна доле Иктинуса, он больше ограничивался тяжелой каменной кладкой и предложением Иктинусу таких советов, которые он мог бы получить, чтобы придать зданию наибольшую материальность и постоянство.

Парфенон, который среди нескольких шедевров Акрополя следует признать величайшим, стоял на скалистом возвышении в цитадели, которое настолько возвышало сооружение, что мостовая перистилья оказалась на одном уровне с капителями колонн восточного портика Пропилей. Это было то же самое место, которое раньше занимал более ранний храм Минервы, известный среди афинян как Гекатомпедон из-за его пропорций.

Говорят, что Парфенон Иктинуса стоил тысячу талантов, или что-то равное примерно 1 100 000 долларам США на наши деньги. Она была начата в 422 году до нашей эры и завершена по истечении шестнадцати лет. Он соответствовал обычной форме греческих храмов, будучи прямоугольным и расположенным по периметру. Длина с востока на запад составляла двести

двадцать семь футов и семь дюймов, ширина - чуть больше ста одного фута. Для отделки экстерьера был использован дорический ордер: колонны, окружавшие камеру со всех сторон, имели высоту тридцать четыре фута при диаметре шесть футов у основания. Всего таких колонн было сорок шесть, они поднимались прямо из стилобата или ступеней, все с двадцатью желобками, и каждая несла свою долю очень красивого антаблемента. Фронтоны на каждом конце храма были плоскими. Общая высота здания от ступеней до вершины фронтонов составляла шестьдесят четыре фута. Белый мрамор с горы Пентеликум, “обработанный”, как выразился мистер Киннэйрд, “с изысканной отделкой камеи”, был материалом, использованным для всего сооружения, за исключением несущих балок крыши, которые были деревянными и покрыты мраморной черепицей.

Интерьер, снова цитируя мистера Киннэйрда, “заключал в себе хриселефантиновый колосс со всеми его великолепными дополнениями и включал в себя только скульптурное убранство для одного здания, превышающее по количеству все недавние национальные памятники; состоящее из ряда скульптур в тысячу сто футов и содержащее, по подсчетам, свыше шестисот фигур, часть из которых были колоссальными, украшенными росписью и, вероятно, золотыми орнаментами. Здесь действительно подтвердилось предсказание Перикла о том, что, когда здания соперничающих государств будут разрушаться в забвении, великолепие его города по-прежнему будет первостепенным и торжествующим”. Что касается богатства его внутренних сокровищ, то почти ту же идею выражает епископ Вордсворт, который говорит в ходе своего описания здания: “Следовательно, было бы очень ошибочной идеей рассматривать этот храм, который мы описываем, просто как лучшую архитектурную школу в мире. Это была также благороднейшая школа скульптуры и богатейшая галерея живописи”.

Сообразительность архитекторов, обеспечивших Парфенону после его завершения абсолютную гармонию пропорций во всех его внешних линиях, является одной из их лучших претензий на ту известность, которую они заслужили по праву. Поскольку это свидетельствует об их высоком профессиональном мастерстве, читателю, возможно, будет интересно ознакомиться с формулировками, использованными профессором Роджером Смитом из Лондона при объяснении мер, принятых Иктином и, возможно, также Калликратом для исправления оптических дефектов, которые в противном случае могли бы быть у Парфенона после завершения строительства.

“Деликатность и тонкость этих [оптических иллюзий] чрезвычайны, но не может быть никаких сомнений в том, что они существовали. Наиболее известной коррекцией является уменьшение диаметра или конусности, а также *entasis* или выпуклая кривизна конического контура стержня колонны. Без конусности, которая достаточно заметна в порядке расположения этого здания и гораздо более заметна в порядке расположения более ранних зданий, колонны выглядели бы тяжеловесными сверху; но *entasis* - это дополнительная оптическая коррекция, предотвращающая появление полостей в их контуре, что было бы, если бы не было изгиба. Колонны Парфенона имеют стержни высотой более тридцати четырех футов и уменьшаются с диаметра 6,15 фута у основания до 4,81 фута у вершины. Контур между этими точками выпуклый, но настолько незначительный, что в точке наибольшей кривизны кривая отходит не более чем на три четверти дюйма от прямой линии, соединяющей верх и низ. Этого, однако, как раз достаточно, чтобы исправить тенденцию выглядеть впалым посередине.

“Вторая коррекция предназначена для преодоления очевидной тенденции здания расширяться наружу к вершине. Для решения этой проблемы колонны слегка наклоняются внутрь. Однако наклон настолько мал, что если бы оси двух колонн на противоположных сторонах Парфенона поднимались вверх до их пересечения, то точка их пересечения находилась бы на высоте 1952 ярдов, или, другими словами, более чем в одной миле от земли.

“К горизонтальным линиям применена другая оптическая коррекция. Чтобы преодолеть тенденцию, которая существует во всех длинных линиях, когда кажется, что они обрываются посередине, линии архитрава верхней ступени и других горизонтальных элементов здания слегка изогнуты. Разница между очертаниями верхней ступени Парфенона и прямой линией, соединяющей два ее конца, составляет в лучшем случае всего два дюйма”.

Еще одно исправление, на которое ссылается профессор Смит, в отношении вертикальных пропорций здания, он не обсуждает более, чем для того, чтобы сказать: “Небольшие пристройки, составляющие по всей длине ордена менее пяти дюймов, были сделаны с учетом роста различных членов ордена с целью обеспечения того, чтобы с одной определенной точки зрения эффект ракурса был точно компенсирован, и таким образом здание должно казаться зрителю идеально пропорциональным”.

Парфенон не был, как принято считать, храмом поклонения Минерве. Святилище для этой конкретной цели находилось в Эрехтее, тройном храме, расположенном на Акрополе, не очень далеко от Парфенона, и имевшем крылья, посвященные соответственно Минерве Полиас, Эрехтеусу или Нептуну, где был колодец с соленой водой, и нимфе Пандросу, дочери Кекропса. Парфенон, однако, служил национальной сокровищницей и хранилищем ценных подношений богине, а также “центральной местом проведения Панафинейского фестиваля”, где призы могли быть розданы победителям соревнований. Действительно, украшения Фидия, как правило, подтверждают этот вывод, поскольку скульптурный низкий рельеф фриза изображал Панафинейскую процессию. Богатая рельефная резьба на тимпанах переднего и заднего фронтонов здания, также работы Фидия, описание рисунков которой можно найти практически в любой работе по греческому искусству, воспроизведена на некоторых виньетках этой книги.

Говоря об Эрехтее, который, подобно Парфенону и Пропилам, до сих пор представляет собой стройные и красивые руины, украшающие Акрополь, привлекающие туристов и служащие любителям искусства лучшим критерием идеальной эпохи греческой архитектуры, мы должны оплакать тот факт, что архитектор, спроектировавший этот великолепный образец ионического ордера, неизвестен и вряд ли когда-нибудь будет известен. Здание не было закончено на момент смерти Перикла. Из-за надписи, найденной в Акрополе, а ныне в Британском музее, содержащей подробные сведения о тщательном профессиональном осмотре незавершенных частей, выполненном афинским архитектором по имени Филокл в 336 году до н.э., этому архитектору некоторые приписывают авторство всего сооружения; но то, что он не мог им быть, ясно доказывается известным фактом, что большая часть храма была построена, как мы уже указывали, во времена Перикла или примерно на сто лет раньше. Между прочим, о Филосе не известно ничего больше, чем приведено здесь.

Прошло около двух тысяч лет без того великого выравнивания или разъедающего влияния стихий, которые в какой-либо серьезной степени испортили красоту и завершенность Парфенона, за этот период он претерпел два изменения, наиболее противоречащих его первоначальному назначению, будучи преобразованным в одно время в христианскую

церковь, а в другое - в турецкую мечеть. Что касается первого преобразования, то следует отметить, что значение его названия не было полностью утрачено при этом изменении. Парфенон означает "Девственница", и христиане называли церковь, в которую они ее превратили, церковью Пресвятой Богородицы. Спон и Уилер видели ее целиком в 1676 году. Но когда одиннадцать лет спустя венецианцы в своей войне с турками осадили цитадель, они бросили бомбу на крышу благородного строения, которая, пройдя сквозь нее, воспламенила порох, хранившийся в здании турками. Результатом стал взрыв, который расколол храм и привел его в состояние, близкое к нынешнему, за исключением дальнейших грабежей, которые вряд ли заслуживают похвалы. Турки-иконоборцы сочли эту гордость Перикла наиболее полезной в качестве каменоломни, из которой добывалась большая часть материала, используемого в их собственных зданиях, и также следует сожалеть, что лорд Элджин счел необходимым обогатить отдаленный музей в Лондоне множеством его самых красивых резных изделий, добавив еще больше осквернения к "тому, что пощадили готы, турки и Время". Витрувий сообщает нам, что Иктин в сотрудничестве с другим архитектором, не упомянутым в других источниках, написал книгу о Парфеноне, своем величайшем шедевре.

После поисков по всему миру своей дорогой потерянной дочери, прекрасной Прозерпины, которая была похищена в царство Плутона, Церера, наконец, отказалась от поисков и в печали поселилась в Элевсине, городе в плодородной Беотии, примерно в четырнадцати милях от Афин. Здесь был возведен в ее честь и в память о Прозерпине Ионический храм людьми, спонсорами которых она стала. Персы во время своего вторжения в Аттику сожгли храм, но Перикл приказал отстроить его заново, и выбрал Иктина архитектором. Он воздвиг более красивое сооружение в дорическом стиле, в котором, как говорят, не было открытых колонн.

Неизвестно, прожил ли Иктинус достаточно долго, чтобы завершить строительство храма Церере и Прозерпине, или был отозван для других целей, но, похоже, к его проектированию и возведению были причастны другие архитекторы, как до, так и после его связи с ним. Корбус упоминается также как архитектор, работавший на Перикла, который начал работу над мистической кельей, но его внезапная смерть привела к замене Иктина. Однако более вероятно, что Иктинус ранее разработал проект здания и что Корбус просто действовал под его руководством. После Иктина был назначен еще один афинский архитектор, назначенный Периклом, и проектировщик демоса Холаргоса. Говорят, что он построил фронтоны храма с открытой литаврой, по древнему обычаю, для освещения кельи, которая, если верить Страбону, была способна вместить тридцать тысяч человек.

Во времена Деметрия Фалерея, непосредственного преемника Александра, Филона, как иногда пишут его имя, очень выдающемуся архитектору, также из Афин, было поручено пристроить к этому храму Цереры портик из двенадцати дорических колонн. То, что Метаген из Ксипета и сын Ктесифона, о котором уже говорилось в нашем намеке на храм Дианы в Эфесе, должен быть упомянут как архитектор, завершивший антаблемент и верхний ряд колонн этого элевсинского храма, вероятно, является ошибкой. Время Метагена было, как мы видели, гораздо раньше (около 560 г. до н.э.), и, хотя он, возможно, был занят возведением первого храма Цереры в Элевсине, совершенно невозможно, чтобы он был нанят Периклом для строительства того, к чему имел отношение Иктин.

Когда Аларих, германец, совершил свое яростное вторжение в Грецию в 396 году до н.э., поскольку отказался командовать армиями Восточной империи, он уничтожил очень много

произведений греческого искусства, и этот храм среди них был одним из несчастных, которые помогли утолить его гнев.

Третьей важной работой, с которой, как сообщается, был связан Иктинус, был дорический храм Аполлона в деревне Бассе, недалеко от Котилиона, в Аркадии, который был известен как храм Аполлона Эпикура (Хранителя). Павсаний говорит, что этот храм стоит рядом с храмом в Тагее, лучшим храмом на Пелопоннесе, “по красоте его камня и симметрии пропорций”. Этот храм до сих пор представляет собой прекрасные руины, сохранились тридцать четыре из первоначальных тридцати восьми колонн перистиля. Сооружение, внутри которого располагались два ряда колонн в ионическом ордере, изначально было превосходно спланировано для скульптурного оформления и украшено множеством прекрасных образцов работы Фидия и его школы. О некоторых резных украшениях фриза и других частей здания, которые можно увидеть в Британском музее, Любке говорит как о самых смелых и оживленных композициях среди всего, что сохранилось до нас из произведений греческого искусства.

По приказу Перикла на юго-восточном склоне Акрополя было возведено здание, которое в значительной степени отличалось от преобладающей прямоугольной застройки того времени. Он был овальным в плане, дорическим по порядку, а его портик был окружен тридцатью двумя колоннами. Однако самой оригинальной особенностью здания была крыша, которая была построена в форме конуса и поддерживалась стропилами, сделанными из мачт кораблей, захваченных в персидских войнах. Прямо над карнизом барабана по всей крыше проецировался ряд окон, которые, возможно, можно считать архетипами наших современных мансардных окон. Это здание называлось Одеум, или, как его сейчас называют, Одеон, и было посвящено музыке.

Кратин, поэт-комик, который обрушил свою сатиру на Перикла при строительстве “Длинных стен”, нашел в крыше Одеона, идею конусообразной формы которой, кстати, как утверждается, архитекторы позаимствовали у павильона персидского царя, еще один повод для своих насмешек. Он поет:

“Как Юпитер, он носит луковицу на голове;

Как Перикла, несет целый оркестр;

Больше не боюсь поджарок и изгнаний,

Он настраивает снаряд, от которого раньше дрожал”.

Намек Кратина на луковицу становится понятным, если вспомнить, что из-за необычной удлиненной формы его головы афинские поэты называли Перикла *Схиноцефалом*, или плоскоголовым, от *schinos*, “скворец”, или морской лук. Другая версия сатиры Кратина приводится таким образом:

“Итак, мы видим здесь,

Появляется Перикл с Длинной макушкой Юпитера,

Со времен остракизма он сложил голову,

И носит вместо него новое Одеяние”.

Музыке уделялось значительное внимание в образовании греков, и говорят, что она оказывала такое влияние как на физическую, так и на умственную природу людей, что ей приписывали роль противоядия от многих немощей тела, так же как и ума. Таким образом, Одеон был учреждением значительного значения в Афинах. Здесь Перикл лично проводил музыкальные состязания между Хорами, которые учредили богатые граждане Афин, и награждал победителей трофеями-треножниками, которые в знак особой чести им разрешалось устанавливать на своих памятниках. Улица в Афинах была почти полностью посвящена этим хорагическим памятникам, многие из которых были прекрасны с архитектурной точки зрения.

Архитектор Одеона Перикла неизвестен, но после его разрушения Аристионом во время Митридатовой войны он был восстановлен Ариобарзаном II Филопатором, царем Каппадокии, в первоначальном виде, который нанял для этой цели братьев-римских архитекторов, Кая и Мария Сталлиев, вместе с третьим архитектором по имени Меналипп, который зафиксировал их связь со зданием на основании статуи, которую они воздвигли в честь своего покровителя Ариобарзана. Говорят, что в определенные дни этот более поздний Одеон использовался как зерновой рынок.

Если в Парфеноне на Акрополе вершина дорического великолепия была достигнута Иктином и Калликратом, то ниже Акрополя располагался другой храм, который многие считают равным Парфенону по совершенству дорической симметрии и изяществу. Это было здание, о котором уже упоминалось как о другом примере гения и мастерства Мнесикла, архитектора-раба Пропилей. Он был посвящен основателю Афин, отважному Тесею, и служил не только храмом в его честь, но и мавзолеем для его праха.

Вордсворт, чьи слова похвалы Пропилам были процитированы, также с энтузиазмом восхищается этим вторым примером мастерства талантливых Мнесиклов: “Целостность его структуры и отчетливость деталей таковы, что они не требуют описания, кроме того, что может дать несколько беглых взглядов. Его красота бросает вызов всему; его твердые, но грациозные формы действительно достойны восхищения; а прелесть его окраски такова, что из-за богатого, мягкого оттенка, который теперь приобрел мрамор, кажется, что его добыли не со дна скалистой горы, а в золотом свете афинского заката”.

Хотя храм Тесея был одним из самых скромных афинских храмов по размерам, он всегда считался одним из самых совершенных в аттическо-дорическом ордере и сегодня является одним из наименее разрушенных среди всех существовавших прекрасных сооружений Древней Греции. Действительно, поскольку предполагалось, что строительство было начато до Парфенона или во времена Кимона, некоторые авторы утверждают, что Иктинус взял его за образец, хотя Парфенон был примерно в два раза больше.

Тезеум был окружен колоннами, по шесть спереди и сзади и по тринадцать с каждого фланга. Его ширина составляла сорок пять футов, а длина - сто четыре фута. Строительным материалом послужил пентеликанский мрамор, который с течением веков приобрел мягкий желтоватый оттенок, о котором упоминает епископ Вордсворт. Декоративная скульптура использовалась реже, чем на Парфеноне или некоторых других сооружениях того времени, но то, что использовалось, было обработано настолько разумно, что давало самые благородные результаты. Скульптура в метопах фриза и на пронаосе была работой Фидия.

Он был построен после битвы при Марафоне и, по-видимому, после пробуждения у афинян того высокого чувства долга по отношению к своему древнему герою Тесею, которое дремало веками. Именно благодаря Дельфийскому оракулу его останки были доставлены обратно в Афины из их долгого изгнания на острове Скирос и удостоены почетного погребения, причем сын Мильтиада был выбран для исполнения указа Оракула. Это событие было обставлено как праздник и ликование, а погребение в прекрасном новом храме - как жертвоприношение и торжественность.

В заключение этого краткого упоминания о Тесеуме, вполне можно процитировать изящные строки из "Греции" Хейгарта, которые так красиво восхваляют его:

- Здесь давайте остановимся, еще в вестибюле

Из храма Тесея — с каким суровым величием

Он набирает свою огромную и вечную силу,

Все еще безупречный, все еще неизменный, как в тот день

Когда собралась толпа множества людей

С криками провозгласил, что выполнил работу, и упал

Падите ниц перед ними в поклонении

Его мраморное великолепие. Как золотой блеск

Полуденный свет плывет по его грациозным формам,

Подкрашивание каждого рифленого стержня и многоэтажного фриза

И дорический триглиф! Как лучи среди

Открывающие столбцы переходили от точки к точке

Струится по сумраку длинного портика;

Где, запутавшись в движущихся лабиринтах, юноши и девушки

Веди легкий танец, как в первый радостный час

Праздника! Как широкий фронтон,

Покрытый тенью, хмурится над головой и распространяется

Торжественность и благоговейный трепет!

Гордый памятник былого великолепия!

Ты все еще жив, и у тебя нет завистливого времени

Ухудшило бы твою красоту, если бы не то, что она распространилась

Более глубокий оттенок и приглушенный блеск полировки

Твоей сияющей белизны. Позволь моим глазам

Наслаждайся своим обликом и находи при каждом взгляде

Темы для воображения и размышлений;

Империи пали, но ты непоколебим;

И судьба, прилив которой захлестывает гордого человека

Раскатил свои безобидные волны у твоего подножия”.

В блестящей плеяде великих архитекторов и скульпторов этого века никто не выделяется более заслуженно благодаря истинным заслугам и благородной цели, чем Поликлет Аргосский, которого помнят скорее как скульптора, чем благодаря его достижениям в архитектуре. Он занимался своим искусством в период с 452 по 412 год до нашей эры и, подобно своим выдающимся современникам Мирону и Фидию, был учеником аргивского скульптора Агелада. Его знаменитость сравнивали с известностью его самого знаменитого брата-ученика Фидия по той причине, что, в то время как Фидий дал идеальный стандарт в изображении божеств, Поликлет создал для всех веков совершенный канон человеческого облика в искусстве. Это он выразил в фигуре юноши, держащего в руке копье, которое называлось Дорифором. В этой фигуре скульптор заложил правила универсального применения в отношении пропорций человеческого тела в его среднем стандарте роста, ширины груди, длины конечностей и так далее. Сократ, согласно Ксенофону, зашел так далеко, что поставил Поликлета в один ряд со скульптурой Гомера, Софокла и Ксевксиса в их соответствующих искусствах.

Похожий анекдот, рассказанный о Фидии, когда он выслушивал критику публики в адрес своей колоссальной статуи Зевса Олимпийского, также связан с Поликлетом. Говорят, что он сделал две статуи, одну из которых он усовершенствовал в соответствии со своими собственными идеалами, а другую он выставил на всеобщее обозрение и изменил в соответствии с предложениями добровольцев. В свое время он выставлял их на всеобщее обозрение бок о бок. То, что он сделал сам, вызывало всеобщее восхищение, в то время как то, что он изменил в соответствии с народной фантазией, было осуждено. “Вы сами, - воскликнул он, - создали статую, над которой надругались, а я - ту, которой вы восхищаетесь”.

Одной из его самых знаменитых работ была хриселефантиновая статуя Геры, выполненная Фидием в преклонном возрасте, чтобы соперничать с Афиной и Зевсом. Страбон считал, что эта статуя не уступает по красоте статуе Фидия, хотя и превосходит их по стоимости и размерам. В том отношении, что Поликлет следовал гомеровскому описанию Геры и представил богиню одетой ниже пояса, можно сказать, что он последовал примеру Фидия; однако в других отношениях он руководствовался собственной фантазией. Юнона восседала на золотом троне; ее голова была увенчана гирляндой, на которой были вышиты Грации и Часы; в одной руке она держала символический гранат, а в другой - скипетр, увенчанный кукушкой, птицей, священной для Геры из-за того, что Зевс превратил ее в эту форму.

Как архитектора Поликлета можно найти как проектировщика театра в Эпидавре, где также находился прекрасный храм, посвященный Эскулапу, и который, по словам Павсания, превосходил по симметрии и элегантности любой другой в Греции и Риме. Он был способен вместить двенадцать тысяч зрителей, и его руины, а также руины белого мраморного круглого Толуса работы того же художника, до сих пор можно увидеть в необычном состоянии сохранности.

Среди других архитекторов, которые по-разному упоминаются как продолжавшие свою профессию к концу нынешнего столетия, но которые вряд ли могут сравниться по рангу с уже упомянутыми, можно упомянуть Эвполина, аргивского художника, который восстановил великий Хереум в Микенах после его разрушения пожаром в 423 году до н.э., антаблемент которого был украшен скульптурами, изображающими войны богов и гигантов и троянские войны; Клеота, который был одним из помощников архитектора при Фидии, и чья главная претензия на отличие основана на его конструкции. о стартовой площадке на Олимпийском стадионе и Демокопсе Мирилле, построившем театр в Сиракузах. Витрувий также упоминает архитектора и автора примерно того же времени, а именно Силена, который писал в дорическом ордере.

Трудно завершить эту главу, в которой были сделаны весьма поверхностные ссылки на архитектурные светочи золотого века искусства Греции, не оглянувшись назад на великолепный город Афины, грандиозный продукт их творческого мастерства, с чувством сожаления о том, что среди всех ее многочисленных и благородных памятников, посвященных богам и людям, нет ни одного, на котором был бы запечатлен отпечаток его создателя. Этим взглядом мы видим похожие на лес колоннады сверкающих белых колонн; мы видим Дом пятисот сенаторов, Толус, Зал Гермы, Агору, Пникс, “где афинский оратор говорил с голой каменной глыбы”; зал стоиков, в котором преподавалась философия; Пританеум, где хранились любимые законы Солона; Лицей с его ста колоннами из Лидии; Театр Бахуса и Мавзолей Толуса. Мы видим бесчисленное множество храмов, величайший из которых посвящен Юпитеру и Тесею; но есть и другие, поразительных достоинств, храмы Цереры, Кибелы, Марса, Вулкана, Венеры, Эака, диоскуров, Геркулеса, Дианы Агротеры, Вакха Луннея, Эскулапа, Эвменид, и храмы Славы, воздвигнутые награбленным на славном Марафонском поле, где стояла Венера Фидия; и мы видим Акрополь, возвышающийся над всем этим, придающий другие достоинства. великолепный архитектурный триумф ансамбля; и хотя мы видим плиты среди них, “на которых начертаны записи афинской истории, с гражданскими договорами и статьями мира, с памятниками почестей, присуждаемых патриотически настроенным гражданам или щедрым чужеземцам”, мы не находим ни одного памятника, будь то во времена Перикла или позже, на котором было бы начертано имя Иктина, или Гипподама, или Калликрата, или бедного раба Мнесикла, которого Минерва спасла, чтобы он был забыт человеком.



СНОСКИ:

[3] Упомянутое украшение было работой выдающегося художника Протогена.

ГЛАВА VII. БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ ГРЕЧЕСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ.



Первым архитектором, а также художником несомненных достоинств, получившим историческое признание в начале более поздней аттической школы, или той, что последовала непосредственно за школой Фидия, и одним из первых, кто обратился к коринфской идее, затем завоевавшей популярность благодаря оригинальности и художественному мастерству, был достойный и опытный Скопас. Об этом художнике уже упоминалось в связи с храмом Дианы в Эфесе, для которого, как говорят, он изготовил самую красивую из всех многочисленных колонн, которыми был обогащен этот храм. Это утверждение сделано без ущерба для великого Праксителя, который был современником Скопаса и превзошел его как скульптора, если не соперничал с ним как архитектор.

Ошибка Плиния, относившая Скопаса к более ранней эпохе, наконец-то исправлена, и установлено, что период, когда он занимался своим искусством, был между 395 и 350 годами до н.э. Скопас был уроженцем Пароса, подчиненного Афинам острова, и происходил из семьи, которая на протяжении нескольких поколений до его появления на свет занималась пластическими искусствами. Его потомки также шли по одному и тому же художественному жизненному пути на протяжении многих поколений. Как и у Поликлета, с которым его наиболее выгодно сравнивают, архитектурная сторона его карьеры была значительно затмевается той, которая демонстрировала его гений скульптора.

Его статуй было множество, и, к счастью, многие из них до сих пор хранятся в различных европейских музеях и галереях. Среди таких его работ наиболее интересной считается хорошо известная серия фигур, изображающих уничтожение сыновей и дочерей Ниобы. Во времена Плиния эти статуи стояли в храме Аполлона Социального в Риме, и тогда возник вопрос, были ли они работы Скопаса или Праксителя. Фактически, многие из лучших работ первого были

приписаны второму художнику. Об этой группе Шлегель говорит: “В группе Ниобы наиболее совершенное выражение ужаса и жалости. Обращенные к небу взгляды матери и полуоткрытый в мольбе рот, кажется, обвиняют невидимый гнев Небес. Дочь, прижимающаяся в предсмертной агонии к груди своей матери, в своей младенческой невинности не может испытывать иного страха, кроме как за саму себя; врожденный импульс самосохранения никогда не проявлялся в более нежной и трогательной форме. С другой стороны, можно ли представить чувствам более прекрасный образ самоотверженного, героического великодушия, чем Ниоба, когда она наклоняет свое тело вперед, чтобы, если возможно, она одна приняла на себя разрушительный удар? Гордость и отвращение переплавляются в самую пылкую материнскую любовь. Чем больше земного достоинства в чертах лица, тем меньше оно обезображено болью, поскольку от быстрого повторения ударов она, как в басне, кажется бесчувственной и неподвижной. Перед этой фигурой, дважды превращенной в камень, и все же такой неподражаемо одушевленной — перед этой демаркационной линией всех человеческих страданий самый черствый зритель заливается слезами”.

Другая высоко ценимая работа Скопаса, которая, по словам Плиния, находилась в святилище Цней Домиций в цирке Фламиниана в Риме, изображала Ахилла, которого морские божества доставили на остров Левка. Она состояла из фигур Нептуна, Фетиды и Ахилла, окруженных Нереидами, сидящими на дельфинах и других крупных рыбах, а также тритонами и морскими чудовищами. По мнению Плиния, одних этих фигур было бы достаточно, чтобы увековечить художника, даже если бы они стоили труда всей его жизни.

В конце концов, его статуи Венеры, пожалуй, самые замечательные из его скульптурных работ. Предполагается, что одна из этих статуй, если не оригинал, была прототипом одного из самых знаменитых и красивых изображений этого очаровательного божества в современном мире. Другой, которой Плиний уделяет особое внимание, была та, на которой богиня представлена обнаженной и которая была найдена в храме Брута Каллаика в Риме. Эта статуя, добавляет он, “принесла бы известность любому другому городу, но в Риме огромное количество произведений искусства и суэта повседневной жизни в большом городе отвлекали внимание людей”. Вероятно, именно это произведение искусства, которое, по мнению некоторых, превосходило произведение Праксителя, которому, с некоторыми изменениями, приписывают роль модели, по которой Клеомен вылепил знаменитую Венеру Медичи. Павсаний и Плиний упоминают также другие изображения Венеры Скопаса, но Ваагену и некоторым другим критикам остается приписать знаменитую статую Афродиты в парижском Лувре, известную как Венера Милосская, этому великому скульптору и архитектору.

Однако нашей цели чуждо уделять слишком много места этой стороне художественной жизни Скопаса, но, рассматривая его связь с великолепным мавзолеем, который Артемезия воздвигла в Галикарнасе своему мужу Мавсолу, царю Кари, несомненно, будет доказано, что работа этого художника над этим знаменитым погребальным памятником, который считается одним из семи храмов мира, была скорее работой скульптора-декоратора, чем архитектора.

В этом начинании Скопас был связан с тремя другими архитектурными скульпторами, а именно Бриаксисом, Тимофеем и Леокаром - все они были афинянами. Каждый взялся за оформление одной стороны здания как за свою особую работу, Скопас выбрал восточный, или главный,

фасад. Северная и южная стороны имели ширину около шестидесяти трех футов; восточная и западная были не такими широкими.

Прежде чем далее изложить основные характеристики здания, справедливо будет сказать, что профессиональными архитекторами, которым принадлежит заслуга в разработке плана сооружения, были Филей, иониец, чье имя Витрувий пишется по-разному, и Сатир, чей родной город не указан, но который, согласно тому же авторитетному источнику, написал описание мавзолея. Филеус также был автором по архитектуре, написав книгу об ионическом храме Афины Полиас в Приене, проектировщиком которого он был и который был одним из самых известных зданий в Малой Азии, и трактат о мавзолее, который также находился в этой части земного шара. Что касается Сатира, то, какими бы ни были другие общественные здания, архитектором которых он был, записей о них нет.

Мавзолей имел общую высоту сто сорок футов и в общем облике сочетал ориентализм в постройке гробницы с совершенством греческой архитектурной грации и элегантности. Гробница находилась в прямоугольном основании. Наверху находился ионический храм-перистиль с девятью колоннами с каждой стороны и одиннадцатью по концам. Фриз был искусно вырезан и украшен, а крыша пирамидальной формы придавала всему зданию восточный колорит. На вершине крыши находилась колоссальная мраморная квадрига, в которой виднелась статуя умершего царя Мавсола. Говорят, что в скульптурах и резьбе по разным сторонам соответствующие художники стремились соперничать друг с другом, и что, хотя королева Артемезия умерла до того, как гробница была закончена, четверо художников были настолько заинтересованы и поглощены своей работой, что решили завершить ее на свой страх и риск.

Вплоть до двенадцатого века после христианской эры эта величественная гробница находилась в довольно хорошем состоянии, но вскоре после этого развалилась на куски и с тех пор использовалась рыцарями Святого Иоанна как каменоломня, откуда они брали камень для замков, построенных ими на месте старого греческого Акрополя. Позже еще больше мрамора было использовано для ремонта их укреплений, и, как говорят, из него даже делали известь, показывая, до каких позорных целей в конце концов может дойти величайшая архитектурная слава. Однако некоторые резные фигурки были сняты со стен крепости и извлечены из других мест в Будруне, современном Галикарнасе, чтобы найти последнее пристанище, будем надеяться, в Британском музее. Эти спасенные куски мрамора, которых, возможно, достаточно для реконструкции четверти всего фриза, хотя они и не являются сплошными, признаны компетентными экспертами образцами работы разных художников, но нет никакой возможности определить, какие из них, если таковые вообще были, были созданы резцом Скопаса.

Храм Афины Алеи в Тегее в Аркадии, часто служивший убежищем для беглецов из Спарты, был архитектурным творением Скопаса, которое, по-видимому, принадлежало исключительно ему. Из всех храмов Пелопоннеса этот, по словам Павсания, был самым большим и великолепным. Однако этот наблюдательный путешественник, должно быть, был несколько увлечен своим энтузиазмом по поводу его архитектурных достопримечательностей, приписывая ему такие огромные размеры, поскольку его размеры составляли не более ста шестидесяти четырех на семьдесят футов, что было намного меньше, чем у других греческих храмов.

Храм, который построил Скопас, не был первым храмом богини, занимавшим то же место, но последовал за гораздо более древним храмом, который был уничтожен пожаром в 394 году до н.э. Тенденция к введению коринфского ордена, которая последовала после пелопоннесских войн и которая продолжала расти по мере того, как Греция все больше и больше смешивалась с римскими идеями, проявляется здесь рано. Колоннообразное расположение храма было необычным; снаружи использовался ионический стиль с шестью колоннами на каждом конце и четырнадцатью по бокам; но внутри использовался дорический ордер, увенчанный коринфским. Оба фронтона здания были изваяны Скопасом или по его эскизам под его непосредственным руководством. Фронтон над передним портиком изображал охоту на калидонского вепря, а на фронтоне сзади - битву Телефа с Ахиллом; и то, и другое, по словам Павсания, было очень оживленными композициями. Статуя богини Афины Алеа, находившаяся в камере, была унесена императором Августом и установлена у входа на его новый форум в Риме. Некоторые фрагменты фронтонных скульптур были обнаружены и помещены в Британский музей.

Скопасу, в сотрудничестве с Праксителем, также приписывается изящный и красивый хорагический памятник Лисикрату, одно время называемый “фонарем Демосфена”, из ошибочного предположения, что великий оратор использовал его как кабинет — очень странное использование, если вспомнить, что в маленьком строении не было ни дверей, ни окон. В свое время этот памятник был гордостью улицы Треножников, и он до сих пор является одним из наиболее хорошо сохранившихся свидетельств вкуса и мастерства ее дизайнеров.

В этом памятнике коринфский стиль убранства представлен во всем своем совершенстве изящества, возможно, лучше, чем в любом другом известном нам сооружении того раннего времени. Стюарт описывает это следующим образом: “Колоннада была построена следующим образом: шесть равных панелей из белого [пентелического] мрамора, расположенных вплотную друг к другу по кругу, образовывали непрерывную цилиндрическую стену, которая, конечно, была разделена сверху донизу на шесть равных частей стыками панелей. Эти колонны выступали чуть более чем на половину своего диаметра от поверхности цилиндрической стенки, и стена полностью перекрывала межпросветное пространство. Над ним были расположены антаблемент и купол, ни в одном из которых не было сделано никакого отверстия, так что внутрь этого памятника не было доступа, и там было довольно темно”.

“Цветок”, или венчающее украшение памятника, представляло собой особенно изящную и красивую композицию из листьев аканта и спиралей, а крыша была выполнена с большой изысканностью и оригинальностью в виде соломенной крыши из лавровых листьев и витрувианских свитков. Если бы существовало какое-то распределение работы над этим памятником между Скопасом и Праксителем, было бы интересно узнать, в чем оно заключалось.

Из других скульпторов-архитекторов, связанных со Скопасом в украшении гробницы Мавсола, ни один не упоминается как имевший какое-либо другое отношение к архитектуре подобным образом, но все они были выдающимися статуями с высокими заслугами, которые выполняли работы из мрамора или бронзы, или и того, и другого, что придавало им известность в их искусстве. Среди других работ Бриаксиса были пять колоссальных статуй на острове Родос, среди которых, однако, не было знаменитого “колосса Родосского”, а также статуя Аполлона,

которая предназначалась для храма Дафниса близ Антиоха. Рассказывают, что Юлиан Отступник хотел оказать этой фигуре особое поклонение, но ему помешало чудесное разрушение храма и статуи в результате пожара. Климент Александрийский утверждает, что Бриаксис был автором многих работ, приписываемых Фидию.

Относительно участия Тимофея в украшении мавзолея среди греческих властей существуют разногласия, некоторые приписывают его работу Праксителю; но, по-видимому, нет никаких справедливых оснований для предположения, что скульптура на южной стороне гробницы была сделана чьей-либо другой рукой, кроме руки Тимофея. Как одна из величайших статуй более поздней аттической школы, он также был одним из самых выдающихся, его фигура Артемиды была признана достойной быть помещенной рядом с Аполлоном Скопасским и Латоной Праксителя в храме, который Август воздвиг Аполлону на Палатине. Другие статуи выдающихся достоинств также приписываются ему Павсанием и Плинием.

Леохарес, последний из квартета, также уступал только Скопасу и Праксителю в своей художественной школе. Он был особенно искусен в работе со статуями-портретами, наиболее удачными из которых были портреты Филиппа Македонского, его сына Александра, Аминты, Олимпиады и Эвридики, все они были сделаны из слоновой кости и золота и были размещены в Филиппейоне, круглом здании в Альтиде в Олимпии, возведенном Филиппом в честь его победы при Херонее. Но *главным* блюдом Леохареса была бронзовая статуя "Похищение Ганимеда". Плиний говорит об этом произведении, что орел, казалось, понимал, что он несет и кому несет сокровище, стараясь не поранить мальчика своими когтями через платье. Оригинальная статуя часто копировалась как в мраморе, так и на драгоценных камнях, несколько копий из которых сохранились до наших дней: одна в музее Пио-Клементино, другая в библиотеке Святого Марка в Венеции, и еще одна изображена в Афинах Стюарта в виде альторельефа, найденного среди руин Фессалоники.



ГЛАВА VIII.

АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ ЭПОХА И РАЗГРАБЛЕНИЕ РИМА.



Та эпоха в художественной жизни эллинского народа, связанная с влиянием карьеры и завоеваний Александра Македонского, до которой мы теперь дошли, едва ли уступала по интересу эпохе Перикла. Как ни велика была любовь великого македонского лидера к искусству и как ни велико было его честолубивое намерение оставить после себя долговечные памятники, которые должны были бы достойно отражать художественную культуру его времени, тем не менее, по причинам, вытекающим частично из его собственной карьеры, а частично из постоянно меняющихся импульсов человеческих чувств и вкуса, художественная культура его времени должна преклониться перед превосходством культуры времен Перикла, если в отношении тех других черт его руководства и достижений, которым история присваивает высший ранг, его гений не затмевает никто в хрониках цивилизации.

Короткая жизнь Александра, столь активная в завоеваниях и войнах, и большая ее часть прошла вдали от европейских ассоциаций или даже влияния колониальной Греции, неизбежно оставляла ему мало времени для занятий искусством на родине, в то время как это позволяло ему в значительной степени проявлять это в основании городов и возведении храмов в чужих землях. К этому добровольному изгнанию, сопровождаемому, как это было, большими армиями, приведенными из Греции и ее колоний, и смешению ее народа с иностранцами с новыми вкусами и привычками мышления, можно отнести ту перемену в восприятии искусства на родине, которая начала проявляться примерно в это время. Однако, с другой стороны, его эффект был благотворен для завоеванных стран, поскольку они ввели более высокий стандарт искусства, чем существовал в них раньше.

Лично Александр проявлял высокую оценку искусства; вопрос в том, основывалась ли она на той же искренности, которая казалась более естественной для характера Перикла; но мы находим, что Пракситель, Лисипп и Апеллес, великие художники своего времени, пользовались не меньшим общественным почетом или большей лестью, чем Фидий или Поликлет во времена Перикла. В качестве свидетельства энтузиазма Александра к искусству рассказывается, что он вознаградил Апеллеса за его знаменитый портрет, приказав, чтобы вознаграждение художника было *отмерено в золоте* вместо того, чтобы *пересчитываться*, приказ, который, возможно, в такой же степени иллюстрировал театральные порывы, в которых он мог быть повинен, как и спокойное выражение искренней признательности.

Даже если бы Александр был спасен и вернулся в Грецию, чтобы продолжить долгую жизнь, приносящую пользу своему народу, вместо того, чтобы быть оборванным в расцвете сил в Вавилоне, хотя он мог бы сделать для искусства гораздо больше, чем он сделал, он все равно не

смог бы достичь в нем того, чего достиг Перикл. Об этом можно судить по его рождению, полученному образованию и более сильному складу его ума, который вел в самых разных направлениях. У македонца не было, конечно, традиций художественной культуры в жилах, как в случае с более утонченным афинянином, и, поскольку он больше любил ослепительную помпезность и показуху, естественные для лидера, который с младенчества был почти постоянно связан с амуницией и регалиями армий, маловероятно, что то, чего он мог бы достичь для искусства больше, чем то, что он сделал на самом деле, проявило бы ту чистоту идеала, а также утонченность исполнения, которые так отличали и возвышали работу Перикла.

Как всегда должно пройти некоторое время, прежде чем прилив, достигнув своего прилива, снова превратится в медленный отлив, так и в Греции было время, которое проявилось в течение нескольких лет, когда пластическое искусство Греции, достигнув своего наивысшего развития в эпоху Перикла, оставалось неподвижным, прежде чем сойти на нет из-за так называемого римского вырождения и смешанного влияния различных сравнительно некультурных национальностей.

Александрийская эпоха знаменует начало этого поворотного момента. Упадок привел почти столько же поколений к тому времени, когда Коринф был разграблен римлянами в 146 году до н.э., и итальянские солдаты бросили кости на изображения Аристиды, сколько потребовалось для продвижения в более ранние века Греции, к тому времени, когда хриселефантиновые статуи Зевса и Афины работы Фидия были признанными совершенными эталонами богоподобного величия и красоты, а Дорифор Поликлета был принят как критерий человеческой грации и пропорций.

Конечно, стандарт, по которому можно измерить совершенство архитектурного достоинства и чистоты, в значительной степени зависит от индивидуального вкуса и предпочтений, о чем иногда свидетельствуют противоречивые суждения лучших критических авторитетов, но если мы примем выводы столетий высочайшей критики, мы должны быть готовы признать, что искусство, о котором мы говорим, достигло своего зенита, как и заявлено. Однако выражение "римское вырождение" слишком сурово, если понимать его не в сравнительном смысле; ибо, что бы греческая архитектура ни утратила в идеальном эстетизме из-за римского вмешательства, следует признать, что римляне сами эволюционировали в оценке искусства и достижений архитектуры, что привело к великолепию, которое, по сравнению с нашим временем, ставит их на второе место после греков, у которых они так много позаимствовали и у которых они без колебаний отняли почти все свои портативные художественные сокровища. "Среди бесчисленных памятников архитектуры, построенных римлянами," говорит Гиббон, "как много ускользнуло от внимания истории, как мало устояло перед разрушительным действием времени и варварства! И все же даже величественных руин, которые до сих пор разбросаны по Италии и провинциям, было бы достаточно, чтобы доказать, что эти страны когда-то были резиденцией вежливой и могущественной империи. Одно их величие или красота могли бы заслуживать нашего внимания; но они стали более интересными благодаря двум важным обстоятельствам, которые связывают приятную историю искусств с более полезной историей человеческих нравов. Многие из этих сооружений были возведены за частный счет, и почти все предназначались для общественного блага".

Но доведение римлян до высокого блеска, которого они в конце концов достигли в искусстве, было медленным процессом и сопровождалось многими перерывами, в зависимости от того,

насколько их правители были индивидуально подвержены любви к художественному — факт, который сам по себе показал бы, что искусство не было неотъемлемым качеством римской природы в такой степени, как это было у греков. Восхищение греческой эстетической культурой поначалу считалось проявлением изнеженности, и даже Катон выступил против искусства всего через семнадцать лет после взятия Сиракуз. Консул Муммий в 146 году до н.э., несколько сотен лет спустя, после битвы, в результате которой был взят Коринф, убедительно доказал, что он очень мало ценил достоинства найденных там сокровищ, поскольку он не только уничтожил очень многие из них, но и отправил в Рим еще больше по той простой причине, что, понимая, как высоко они ценились коринфянами, он мудро рассудил, что они могут пригодиться в Риме. Это разграбление греческих городов было довольно популярным, и римские полководцы в своих завоевательных походах, казалось, стремились к тому, чтобы увезти в Рим наибольшее количество статуй и картин. Сципион старший разорил Испанию и Африку, Флакий Силла и Муммий вывозили на кораблях произведения искусства Греции, Эмилий разорил Македонию, а Сципион младший, разрушив Карфаген, перевез в Рим главные украшения этого города.

На самом деле, римские полководцы были замечательными ворами произведений искусства, используя добычу не только для украшения своих общественных зданий и учреждений, но в некоторых случаях и своих частных домов и дворцов. О Скавре рассказывают, что он украсил свой временный театр, возведенный на несколько дней, не менее чем тремя тысячами статуй. Он также вернулся в Рим со всеми картинами Сикиона, одной из самых выдающихся школ живописи в Греции, под предлогом того, что они возместят долг римскому народу. Из-за этой привычки привлекать иностранцев в конце концов случилось так, что частные граждане подхватили лихорадку и предали роскоши. Никто не был на поле боя раньше, чем Лукуллы, особенно Луций Лукулл. Юлий Цезарь лично был великим коллекционером, его хобби были драгоценные камни, в то время как его преемник Август проявлял острый интерес к коринфским вазам.

Август много сделал для архитектурного украшения Рима, и его часто цитируемое замечание о том, что он нашел Рим городом из кирпича, а оставил его городом из мрамора, было в значительной степени правдой. На самом деле Август проявлял эстетическую натуру во многих отношениях. Говоря об искусствах, Спенс говорит, что “аромат Августа, подобный нежной росе, заставил их распуститься и расцвести; а суровое правление Тиберия, подобно внезапному заморозку, остановило их рост и убило всю их красоту”. Гениальным людям льстили, за ними ухаживали и они обогащались при Августе, как это было примерно четырьмя столетиями ранее в Афинах при Перикле, в результате чего выдвинулись Вергилий, Гораций, Овидий и другие поэты величайших достоинств. Рим также стал в эту эпоху резиденцией всемирного правительства, его богатство было огромным, архитектурные украшения многочисленными и великолепными, и даже его обычные улицы были украшены одними из лучших статуй в мире. Другими великими архитектурными эпохами Рима были времена Трояна и Адриана. Но, как свидетельство прерывистого характера развития ее искусства, очень немногое было реализовано, как и очень немногого можно было ожидать при правлении таких монстров, как Тиберий, Калигула и Нерон. Однако мы должны отдать Нерону некоторую должную в том, что он построил весьма примечательную архитектурную композицию, хотя и предпринял это не для общественной пользы, а для удовлетворения своего собственного расточительного тщеславия. Его “Золотой дворец”, построенный под руководством архитекторов Целера и Севера, самых выдающихся людей своего времени, считался самым “грандиозным” сооружением подобного рода во всей Италии. Дворец был построен после пожара, во время которого, как предполагается, Нерон

забавлялся игрой на скрипке. Тацит сообщает нам, что все его части были украшены “жемчугом, драгоценными камнями и самыми драгоценными материалами”, особенно золотом, которое использовалось в безрассудном изобилии. В центре двора, украшенного портиком из трех рядов высоких колонн, каждый ряд длиной в милю, стояла колоссальная статуя этого колоссального чувственного и порочного монарха, достигавшая ста двадцати футов в высоту. Веспасиан полностью разрушил это архитектурное сооружение, вернул землю, которую оно занимало и которой было окружено, людям, у которых оно было украдено, и возвел на его месте большой общественный колизей и великолепный Храм Мира.

Намекая на общественные дворцы развлечений, Курион, римский претор, за несколько лет до христианской эры, как говорят, построил рядом два деревянных театра, которые вращались на шарнирах. В течение дня их отворачивали друг от друга, и в каждом из них разыгрывались разные пьесы; затем, при всех зрителях, они поворачивались вместе, образуя амфитеатр, в котором происходили бои. Рвение римских архитекторов завоевать расположение народа чем-то новым и поразительным часто было очень велико. В театре Помпея воду пустили по проходам между креслами, чтобы освежить зрителей в летнюю жару.

Но то, что римские архитекторы не всегда были так осторожны при осмотре зданий, находящихся под их наблюдением, как следовало бы, и, подобно некоторым нашим современным архитекторам, разрешали использовать свои работы, когда они находились в небезопасном состоянии, видно из печальной катастрофы, которая привела к неожиданному развалу на куски Фиденского театра недалеко от Рима. Этот несчастный случай произошел во времена правления Тиберия, и имя архитектора, подвергшегося изгнанию за свое пренебрежение, было Аттилий. Театр был построен из дерева, и говорят, что из пятидесяти тысяч человек, пострадавших при обрушении, погибло двадцать тысяч.

Из всех римских императоров ни один не представляет большего интереса для изучающего греческую архитектуру, чем Адриан, который был большим поклонником Греции, стремясь представить эллинские институты и способы богослужения в Риме, а также искусство, поэзию и ученость Греции. Он также взялся восстановить Афины, которые сильно пострадали за четыреста или пятьсот лет, прошедших между его временем и временем Перикла, до некоторой степени в их былом архитектурном величии. Двустипшие Поупа, возможно, вдохновило Адриана:

“ Ты тоже продолжай! пусть falling arts станет твоей заботой,

Возводите новые чудеса и ремонтируйте старые”.

Действительно, он распорядился, чтобы на Арке Почета, которую он воздвиг в Афинах после реставрации, были начертаны две надписи, которые, если и не были выполнены с лучшим вкусом, то соответствовали самолюбию их автора, немалой долей которого он обладал. На той стороне арки, которая обращена к древнему городу, он написал: “Это Афины, старый город Тесея”, а на той, которая обращена к новому городу, который он восстановил и украсил, было начертано: “Это город Адриана, а не Тесея”. Другими словами, от посетителя ожидалось, что он сделает свое собственное сравнение и, возможно, придет к выводу, на который намекали, что Тесея, в конце концов, нельзя сравнивать с римлянином Адрианом.

Особой склонностью Адриана была архитектура, а его преобладающими пороками были тщеславие и ревность, которые проявлялись в его занятиях этим искусством. Великолепная вилла, которую он построил в Тибре, где провел свои преклонные годы, и руины которой даже

сейчас занимают площадь, равную большому городу, указывают на это, так же как и грандиозный мавзолей, который возвышался высоко над берегами Тибра в Риме и который сейчас лишен большей части своих скульптур и украшений, христианская церковь Святого Ангела. Отношение, с которым он относился к великому архитектору Траяна, опытному Аполлодору, является еще одним свидетельством его тщеславия.

Адриан, как и Людовик I Баварский, находил удовольствие в том, чтобы лично заниматься профессией архитектора, и рисовал планы зданий, что, по мнению народа, не подобало принцу. Возможно, это возражение было выдвинуто скорее для того, чтобы обескуражить их правителя, чем более правдивое, что его планы не соответствовали высоким стандартам его времени. Как бы то ни было, он настоял на том, чтобы их казнили, и, как говорят, был весьма доволен, если архитекторы нашли в них недостатки. Но в случае с Аполлодором все было иначе, то ли из-за того, чего он добился для своего предшественника Траяна, то ли из-за профессиональной ревности.

Аполлодор был архитектором колонны Траяна, состоящей всего из двадцати четырех камней, хотя и достигавшей ста двадцати восьми римских футов в высоту, и площади, которая ее окружала, считавшейся самым красивым собранием известных в то время зданий. Рельефная резьба, спирально обвитая вокруг колонны Траяна наподобие ленты, изображала события экспедиции против дарианцев. Колонна поддерживала статую Траяна, которую папа Секст V заменил статуей Святого Петра. Вряд ли можно представить себе большую нелепость, чем помещать мирного апостола поверх воинственных изображений дакийской войны.

Аполлодор также был архитектором и инженером великого моста, протянувшегося через Дунай в нижней Венгрии, который состоял из двенадцати опор и двадцати двух арок, что, как говорят, было самым грандиозным использованием арки в подобных работах. Каждая арка имела шестьдесят футов в ширину и сто пятьдесят футов в высоту. Общая высота моста составляла триста футов, а его длина - полторы мили. Адриан уничтожил это великолепное произведение, одни говорят, из страха перед его использованием варварами, другие - из зависти. Возможно, обстоятельства, сопутствовавшие смерти Аполлодора, указали бы на вторую причину как на истинную.

Адриан сделал рисунки двойного храма Венеры в Риме, которые он представил Аполлодору, несомненно, скорее для его одобрения, чем для критики. Архитектор с первого взгляда увидел, что сидящие фигуры двух богинь, Ромы и Венеры, которые император ввел в маленький храм, были непропорциональны и настолько велики, что если бы они встали, то ударились бы головами о крышу, если бы не сняли ее полностью. Он обратил внимание императора на этот факт, в результате чего Адриан очень рассердился или притворился таковым, а Аполлодор потерял голову за свою откровенность.

Любимым архитектором Адриана был Детриан, которому он доверил многие из своих самых важных начинаний. Мы узнаем, что он восстановил Пантеон Агриппы, базилику Нептуна, Форум Августа и Термы Агриппины. В качестве оригинальных работ он спроектировал Мавзолей Адриана, о котором мы уже упоминали; мост Элия, украшенный медным покрытием и поддерживаемый сорока двумя колоннами, завершающимися наверху таким же количеством статуй, и виллу в Тиволи. Он также возвел множество сооружений для своего царственного покровителя в Галлии, среди которых была базилика Плотина, самое великолепное здание в этой стране, и другие здания в Англии. Римская стена от Эдема в Камберленде до Тайна в

Нортумберленде на расстоянии восьмидесяти миль, которая была построена для защиты от каледонцев, приписывается Детриану. В Греции он украсил знаменитый храм Юпитера на Олимпе, а в Палестине перестроил Иерусалим, воздвиг театр и различные языческие храмы из камня из еврейских храмов и завершил свое святотатство там, установив статую Юпитера на том месте, где Христос воскрес из мертвых, и статую Венеры на горе Голгофа. Однако подвигом, увековечившим его славу ничуть не меньше, чем любое другое из его профессиональных достижений, стало удаление колоссальной бронзовой статуи Нерона, стоявшей во дворе “Золотого дворца”. Говорят, что с этой трудной задачей он справился, не меняя прямой позы огромной фигуры, которая, как следует помнить, была сто и двадцать восемь футов высотой, с помощью двадцати четырех слонов.

Возвращаясь еще раз к греческим архитекторам, которые остались, пока ведется довольно словоохотливый рассказ об архитектурной индивидуальности Рима, возможно, будет неплохо не пытаться сделать это сразу, а сделать небольшую паузу, поскольку мы так далеки от хронологии нашей темы, пока читатель знакомится с двумя эллинскими художниками, которые во времена Квинтия Метелла, в 147 году до н.э., нашли профессиональную работу на территории Рима.

Метелл был одним из первых римлян, отдавших предпочтение великолепной архитектуре в своем родном Капитолии, и на добычу, собранную в ходе своих македонских кампаний, он воздвиг в Риме два храма, которые, как говорят, были первыми храмами, построенными из мрамора в этом городе, один из которых был посвящен Юпитеру Статору, а другой - белорукой Юноне. Интерьеры были обильно украшены работами великих греческих мастеров, в основном Праксителя, Поликлета и Дионисия.

Именами архитекторов, которых Метелл привез или импортировал из Греции для этой работы, были Саурус и Батрах, которые, возможно, были ионийцами, поскольку они использовали ионический ордер. Эти храмы были восстановлены в коринфском стиле при Августе, двести лет спустя, Гермодором Саламинским, который также был архитектором храма Марса во Фламиниевом цирке.

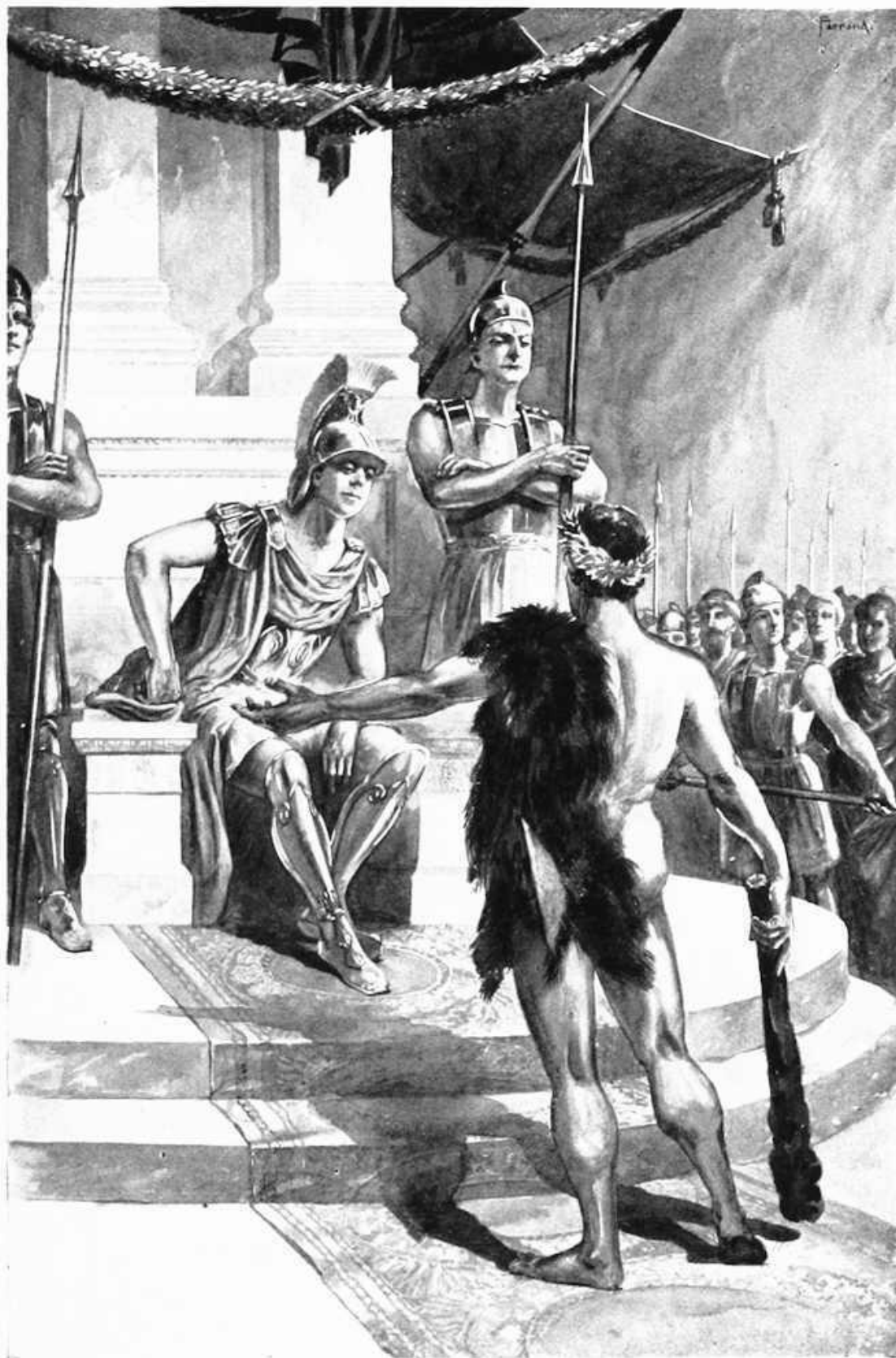
О Саурусе и Батраке рассказывают, что они были настолько довольны своей работой, что не просили никакой награды, кроме привилегии выгравировать свои имена на храмах. Но поскольку в этой чести им было отказано, они прибегли к хитрости, чтобы добиться той же цели. Поскольку имя Saurus означало "ящерица", а Batrachus - "лягушка", они вырезали ящериц и лягушек на висках и были сравнительно довольны. Довольно абсурдная ошибка произошла в отношении этих двух храмов после того, как они были достроены. Кажется, ничего не оставалось, как добавить статуи Юпитера и Юноны к каждой соответственно; но по какой-то странной оплошности фигура Юпитера была установлена в доме Юноны, а фигура Юноны - перед святилищем Юпитера. Однако, поскольку два божества были довольно тесно связаны браком, ошибку удобно было списать на прихоть богов и исправить ее не удалось.



ГЛАВА IX. АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ.



Самым смелым, изобретательным и оригинальным архитектором, снискавшим благосклонность Александра Македонского, несомненно, был Динократ, который, как и его августейший покровитель, также был македонянином и о котором уже упоминалось в связи с храмом Дианы в Эфесе.



ДИНОКРАТЫ ДО АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО.

Само его появление в поле зрения своего выдающегося соотечественника доказывало бы, что Динократ был человеком целесообразности, если не чего-либо другого. Пусть Витрувий расскажет эту историю: “Динократ, архитектор, полагаясь на силу своего мастерства и изобретательности, в то время как Александр был в разгаре своих завоеваний, отправился из Македонии к армии, желая заслужить одобрение своего государя. Чтобы облегчить его знакомство с королевским присутствием, он получил письма от своих соотечественников и родственников людей первого ранга и знати о особе короля, которыми, будучи любезно принят, он умолял их воспользоваться как можно скорее для исполнения его желания. Они честно пообещали, но медлили с выполнением, ожидая, как они утверждали, подходящего случая. Думая, однако, что они откладывают это без достаточных оснований, он пошел своим собственным курсом к намеченной цели. Я бы сказал, что он был человеком высокого роста, с приятным выражением лица и в целом достойной внешности. Доверившись дарам, которыми наделила его природа, он снял свою обычную одежду и, умастившись елеем, увенчал голову тополиным венком, перекинул через левое плечо львиную шкуру, а в правой руке взял большую дубинку и отправился в королевский трибунал в то время, когда король вершил правосудие.

Новизна его внешности привлекла внимание людей, и Александр, вскоре с удивлением обнаружив объект их любопытства, приказал толпе расступиться перед ним и потребовал сообщить, кто он такой. ‘Македонский архитектор,’ ответил Динократ, - который предлагает схемы и замыслы, достойные твоей царской славы. Я предлагаю превратить гору Афон в статую человека, держащего в левой руке обширный город, а в правой - огромную вазу, в которую будут собраны все горные ручьи, которые оттуда изольются в море”.

Александр, обрадованный этим предложением, немедленно поинтересовался, такого ли качества почва по соседству, чтобы давать достаточный урожай для такого состояния. Когда, однако, он обнаружил, что все припасы должны доставляться морем, он обратился к Динократу следующим образом: ‘Я восхищен грандиозным планом твоего плана и вполне доволен им; но я придерживаюсь мнения, что тот был бы во многом виноват, если бы основал колонию в таком месте. Ибо, как младенец вскармливается материнским молоком, от которого зависит его продвижение к зрелости, так и город зависит от плодородия окружающей его страны в плане ее богатства, численности населения и не в меньшей степени в плане защиты от врага. Хотя ваш план и может быть приведен в исполнение, я все же считаю его неполитичным. Тем не менее, я прошу вас присутствовать при мне, чтобы я мог иным образом воспользоваться вашей изобретательностью.’ С того времени Динократ постоянно находился при царе и последовал за ним в Египет”.

Витрувий не объясняет, почему Динократ выделил этот любопытный костюм, или, скорее, отсутствие костюма, которое он сделал, чтобы привлечь внимание Александра. На самом деле это была одежда спортсмена. У древних греков профессиональный спортсмен считался человеком, занимающим видное социальное положение, и, если он добивался особых успехов, персонажем, которому можно было воздвигнуть статую или которому можно было воздавать другие почести. На самом деле форма спортсмена была, как правило, пропуском в лучшее

общество. Динократ, несомненно, знал это, и поскольку он искал *доступа* в самые высшие придворные круги, он не прибегал к экстраординарным способам добиться этого.

Гора Афон, которую архитектор предложил взять за основу для того, что на самом деле должно было стать гигантской статуей самого Александра, представляла собой пирамидальную гору на крайней оконечности полуострова Акте, имеющую высоту 6780 футов и увенчанную колпаком из белого мрамора, который Динократ, несомненно, намеревался использовать в качестве шлема. Местность, окружающая гору, была примечательна своей сельской красотой, лесами и оврагами, а ее жители - своим долголетием. Неудивительно, что Александр не хотел нарушать это мирное соседство.

Александр Поуп, предоставивший нам замечательный рифмованный перевод "песен Гомера", по-видимому, был сильно впечатлен осуществимостью этой замечательной идеи Динократа. Спенс, автор "Полиметиса", однажды обсуждал с Поупом инцидент, о котором рассказывает Витрувий, отметив, что он не может понять, как македонский архитектор вообще мог воплотить свое предложение в жизнь, когда Поуп сразу ответил: "Со своей стороны, у меня уже давно есть идея, как это можно сделать; и если кто-нибудь подарит мне валлийскую гору и заплатит рабочим, я возьмусь проследить за ее исполнением. Иногда я вполне представлял это в своем воображении: фигура должна находиться в полулежащей позе из-за необходимого углубления и из-за того, что город находится в одной руке. Это должен быть грубый, неравномерный холм, и ему могли бы помочь рощи деревьев для бровей и лес для волос. Натуральный зеленый газон следует оставлять везде, где это было бы необходимо, чтобы изобразить землю, на которой он возлежит. Его следует расположить так, чтобы истинная точка обзора находилась на значительном расстоянии. Когда вы находитесь рядом с ним, он все еще должен иметь вид неровной горы, но на надлежащем расстоянии такой подъем должен быть ногой, а такой другой - рукой. Было бы лучше, если бы на дне его была река или, скорее, озеро, чтобы ручеек, вытекающий из другой его руки, стекал с холма и впадал в море".

Миссис Бейли в своем "Путешествии по Континенту" также прокомментировала это предположение Динократа и напомнила тот факт, что несколько похожая идея была выдвинута Наполеону I. "Несколько странно, - говорит она, - что мистер Поуп счел этот безумный проект осуществимым, но, похоже, все еще есть люди, которые мечтают о таких экстравагантных и бесплодных начинаниях. Некоторые современные динократы предлагали Бонапарту высечь из горы Симплон огромную фигуру, своего рода Гения Альп. Он должен был быть таких огромных размеров, что все пассажиры должны были проходить между его ногами и руками в зигзагообразном направлении".

Другая оригинальная концепция приписывается Динократу в отношении храма Дианы, который он воздвиг в городе Александрия для Птолемея Филадельфа в память о сестре-жене этого властителя, Арсинои. Кстати, считается, что эти отношения были первыми в истории, хотя позже, во времена Птолемеев, они стали довольно распространенными. Арсиноя была очень любима своим мужем, который не только назвал в ее честь целый район в Египте Арсиноитами, но и дал ее имя нескольким городам в пределах своего царства. Ее черты до сих пор сохранились для нас на монетах, отчеканенных в ее честь и изображающих ее увенчанной диадемой.

Когда Динократ получил заказ на возведение храма столь высоко почитаемой и преданно поминаемой царице, он, очевидно, пустил в ход всю свою изобретательность, чтобы создать

новинку, которая должна была не только понравиться царю, но и удивить его подданных. В конце концов это вылилось в предложение покрыть предполагаемый храм магнитными плитами, чтобы они могли поднять в воздух железную статую Арсинои. Поскольку фигура королевы, таким образом, казалась бы подвешенной в воздухе без какой-либо видимой мирской причины, можно было бы сделать вывод, что это было сделано по божественной воле. Некоторые авторитетные источники утверждают, что все внутренние стены храма должны были быть облицованы магнитными плитами, так что статуя могла казаться подвешенной в самом центре камеры, ни к чему не прикасаясь. К счастью, и Динократ, и Птолемей умерли до того, как проект смог быть реализован, иначе они могли бы стать свидетелями плачевного провала, к которому должна была привести подобная химерическая фантазия, если бы ее попытались осуществить, что подтвердит любой современный электрик.

Находясь в Эктабанах вместе с Александром, Динократ получил еще одну возможность проявить свою безудержную оригинальность, руководя погребением Гефестиона, которое носило чрезвычайно сложный характер и обошлось, как записано, в 12 000 талантов, что эквивалентно более чем 1 300 000 долларам. Гефестион был македонянином, близким и теплым другом Александра, сопровождавшим молодого царя в качестве военного на протяжении большинства его первых зарубежных кампаний. Александр был так привязан к своему другу, что не только выказал ему множество знаков личного уважения, но и выдал за него замуж Дрипетис, сестру своей собственной невесты Статирис. В Эктабанах на Гефестиона напала лихорадка, которая закончилась со смертельным исходом после семидневной болезни. Горе Александра из-за потери его шурина было сильным и экстремальным и, как говорят, находило выход в самых экстравагантных демонстрациях. Он приказал объявить всеобщий траур по всей империи, а Динократ воздвиг ему погребальный костер и памятник в Вавилоне, куда тело было перевезено из Эктабаны, стоимостью в 1 000 000 долларов.

Но самым богатым случаем, предоставленным Динократу для того, чтобы в полной мере проявить свои великие таланты и гениальность, была закладка города, который Александр решил основать в Египте и которому, носящему имя завоевателя, суждено было стать центром коммерческой деятельности новой империи. Этот великий город, который быстро превратился в один из самых густонаселенных с древних времен и который сохранил если не свою первоначальную долю промышленного превосходства, то, по крайней мере, важное существование на протяжении веков, прошедших с момента его зарождения до настоящего времени, мы не можем удержаться от мысли, что, вероятно, любимый архитектор Александра, реализовавший свои профессиональные возможности, вдохновлял его в такой же степени, как и самого Александра. Плиний сообщает нам, что Динократ умер до того, как смог придать городу те полные пропорции, которые он планировал, но не до тех пор, пока не были выполнены его основные черты.

Страбон, “косоглазый” географ, дает более подробный отчет о планировании нового города Динократом и его могущественным и амбициозным покровителем. Должно быть, это было действительно интересное зрелище - наблюдать, как два македонца на плоскости, которая была выбрана для размещения города, прокладывали улицы и проспекты, отмечали линию стен, которые должны были окружать его, определяли различные места, где должны были стоять общественные здания, парки, дворцы и храмы, и, возможно, спорили по возникшим вопросам, как вполне естественно могли бы делать два таких выдающихся интеллекта.

Основой плана были две главные улицы, пересекающие друг друга под прямым углом, каждая шириной сто футов и обрамленная колоннадами. Другие улицы должны были проходить параллельно этим. Недалеко от центра предполагаемого города должны были располагаться общественные здания, музей и Серна, в которых впоследствии находился алебастровый гроб, в котором покоились останки Александра. Алебастр, который греки получали из Фив, широко использовался в погребальных целях, а также для изготовления колонн и статуй.

Плутарх также описывает планировку города как следующее: “Поскольку не хватало меловой пыли, они нанесли свои линии на черную суглинистую почву с мукой, сначала очертив круг, чтобы охватить широкое пространство, а затем нарисовав линии в виде дуги, чтобы завершить гармоничные пропорции, что-то вроде продолговатой формы солдатского плаща. Пока царь поздравлял себя с этим планом, внезапно бесчисленное количество птиц различных видов тучами слетелось с земли и озера и, опустившись на место, за короткое время сожрало всю муку, так что Александр был сильно встревожен этим предзнаменованием, пока авгуры снова не восстановили его уверенность, сказав ему, что городу, который он планировал, суждено быть богатым ресурсами и кормильцем народов человеческих, ” пророчество, которое подтвердило свою истинность в исполнении.

Однако Динократ был не единственным архитектором, задействованным при строительстве такого большого города, как можно было бы естественно предположить, хотя он, конечно, руководил им. Сколько их было еще, сказать трудно, но есть сведения по крайней мере о двух других, оба, вероятно, нанятых алчным и беспринципным Клеоменом, которого Александр оставил в Египте гипархом при Птолемеи Филадельфе. Одного из этих архитекторов звали Олинтий, а другого - Парменион. Последнему было поручено, в частности, руководство скульптурными работами, особенно в храме Сераписа, который, кстати, стал называться его именем Фарменионис. Бриаксису также приписывают тамошние скульптурные работы.

На острове Фарос, который был соединен с городом Александра широким молотом длиной около трех четвертей мили, на котором были перекинута два моста через каналы, соединяющие восточную и западную гавани, Птолемей Сотер и его сын построили в 282 году до нашей эры самый знаменитый маяк и славного предка тех стражей побережья, которые существуют и по сей день.

Этот маяк был спроектирован Состратом, еще одним замечательным персонажем в списке почетных архитекторов тех ранних времен. Он был уроженцем Книды, города в Карию в Малой Азии, к югу от Ионии и Лидии, известного также как место рождения нескольких других людей, которые на заре существования греческих колоний прославились как математики и астрономы. Книда была почти столь же примечательна тем, что владела двумя знаменитыми произведениями скульптурного искусства: одной фигурой льва, вырезанной из цельного куска пентелийского мрамора, десяти футов в длину и шести футов в ширину, которая была выполнена в ознаменование великой победы при Карию; другой статуей Венеры работы Праксителя, которая занимала один из трех храмов богини в этом городе. Говорят, что Никомах Вифинский был настолько очарован редкой красотой этой фигуры, что предложил погасить долг Книды, который был отнюдь не маленьким, если горожане уступят ему статую. Однако они отказались расстаться с ним любой ценой, считая его одной из достопримечательностей своего города. В Книде было много красивых архитектурных памятников, руины которых до сих пор видны.

Архитектор Сострат был сыном Дексифана, и его не следует путать ни с одним из нескольких других художников с тем же именем, которые часто упоминаются ранними авторами. Его первая известность была приобретена благодаря его связи со знаменитыми так называемыми висячими садами, которые он построил в своей родной стране. Они состояли из ряда портиков или колоннад, поддерживающих террасы, окружавших ограду, возможно, Городскую агору, и служили прогулочной площадкой для жителей. Плиний говорит, что Сострат был первым, кто воздвиг что-либо подобное. Это утверждение может быть оправдано либо потому, что висячие сады Сострата сильно отличались от хорошо известных садов Вавилона, которые предшествовали им на несколько сотен лет, либо потому, что Плиний на мгновение забыл о садах Семирамиды.

Страбон, который, вероятно, был прав в своих суждениях, считает, что величайшей из работ Сострата был возвышающийся маяк на Фаросе, который он построил стоимостью около 900 000 долларов, хотя, судя по его размерам, казалось бы, он должен был стоить дороже. Эта колоссальная башня сразу же заняла свое место среди семи чудес древнего мира. Он пронзил небо на высоте четырехсот пятидесяти футов, или примерно в ста семидесяти пяти футах над башнями Бруклинского моста и в пятидесяти футах над факелом, которым Богиня Свободы освещает гавань Нью-Йорка. Но сама по себе его высота была не более удивительной, чем другие его пропорции, которые были в самом экстравагантном масштабе. Первый этаж имел шестиугольную форму, стороны были попеременно выпуклыми и вогнутыми, и каждая имела одну восьмую мили в длину. Второй и третий этажи были одинаковой формы, хотя и уменьшались в размерах; четвертый был квадратным, по бокам от него возвышались четыре круглые башни, а пятый, или верхний, этаж был круглым. Величественная лестница вела через каждый этаж на крышу здания, где каждую ночь зажигались огромные костры, открывая вид на море на сотни миль вокруг.

Когда мы вспоминаем, что это колоссальное здание было полностью построено из кованого камня — когда мы размышляем о количестве труда, затраченного на его возведение, о его тяжеловесных размерах и головокружительной высоте, — мы не можем не восхищаться необычайной широтой замысла, проявленной его архитектором и строителями, и упорством, с которым они, должно быть, довели до конца свое грандиозное начинание. Неудивительно, что, когда Сострат стоял в стороне и созерцал это могущественное произведение своего воображения и гения после его завершения, им должно было овладеть желание, чтобы его имя навсегда ассоциировалось с ним и было неизгладимо выгравировано где-нибудь на его нетленном камне. История гласит, что Сострат выгравировал надпись на одном из камней, который впоследствии покрыл цементом, а на цементе начертал имя Птолемея, зная, что со временем цемент распадется и обнажит скрытые письмена на камне под ним. Страбон говорит, что скрытая надпись гласила: “Сострат, друг царей, создал меня”; но Люциен передает это иначе, так: “Сострат Книдский, сын Дексифана [чтобы его, несомненно, не приняли за какого-либо другого Сострата], Богам-Спасителям ради безопасности моряков”.

Плиний не разделяет мнения о том, что надпись была скрытой, но говорит об этом инциденте как об особом примере великодушия Птолемея, который не только позволил начертать на здании имя архитектора, но и оставил его характер и язык на усмотрение Сострата. Слова

“Боги-спасители”, по его мнению, относились к правящим королю и королеве с их преемниками, которые претендовали на титул “Сотерос”, или Спаситель.

Возможно, было бы несправедливо по отношению к великим греческим архитекторам времен Александра, если бы Андроника Кирреста причислили к их числу, и Киррест также, будучи научным деятелем со склонностью к астрономии, мог бы с некоторой долей справедливости почувствовать себя обиженным, если бы узнал, что его причисляют к категории профессионалов, к которым его призвание никоим образом не относится. И все же небольшое здание, которое он спроектировал и возвел в Афинах, настолько интересно и всегда занимало столь видное место среди архитектурных сокровищ Аттического города, что можно было бы расценить как намеренную оплошность не упоминать его в книге такого рода. Некоторые авторитетные источники относят это здание ко временам Александра Македонского, другие полагают, что оно было возведено в более поздний период, а один автор сообщает, что Андроник существовал еще в 100 году до нашей эры

Это здание, о котором Делаамбр говорит как о “самом любопытном из существующих памятников практической гномоники древности”, иногда называли “Башней Эола”. Давайте посмотрим, что Витрувий говорит о ветрах и здании: “Некоторые предпочитают считать только четыре ветра: восточный, дующий от равноденственного восхода солнца; Южный, от полуденного солнца; западный, от равноденственного захода солнца; и Северный, от полярных звезд. Но те, кто более точен, насчитали восемь ветров, в частности Андроник Киррест, который по этой системе воздвиг восьмиугольную мраморную башню в Афинах, и на каждой стороне восьмиугольника он вырезал рельефную фигуру, представляющую ветер, который дул против этой стороны; вершину этой башни он закончил коническим мрамором, на который поместил бронзового Тритона, держащего в руке жезл; этот Тритон настолько искусен, что он поворачивается вместе с ветром и всегда останавливается, когда смотрит прямо на него, направляя свой жезл над фигурой ветра в том месте, где он находится. время уходит”.

Именно в связи со своим упоминанием Киррестской башни и описанием того, как сконструировать солнечные часы, Витрувий дает несколько ценных намеков на то, как древние планировали город, чтобы его улицы были защищены от преобладающих ветров. Он говорит: “Пусть мраморная плита будет установлена ровно в центре пространства, окруженного стенами, или пусть земля будет выровнена, чтобы в установке плиты не было необходимости. В центре этой плоскости, чтобы правильно обозначить тень, должен быть установлен бронзовый гномон. Тень, отбрасываемая гномоном, должна быть отмечена примерно в пятый передмеридиональный час и точно определена крайняя точка тени. От центральной точки пространства, на котором стоит гномон, как в центре, на расстоянии, равном длине только что наблюдаемой тени, опишите круг. После того, как солнце пройдет меридиан, наблюдайте за тенью, которую продолжает отбрасывать гномон, до того момента, когда его кончик снова коснется описанного круга. Из двух полученных таким образом точек на окружности окружности опишите две дуги, пересекающиеся друг с другом, и через их пересечение и центр описанной вначале окружности проведите линию до ее конца: эта линия будет указывать северную и южную точки. Одну шестнадцатую часть длины окружности всего круга следует провести справа и слева от северной и южной точек, и, проведя линии от полученных таким образом точек к центру круга, мы получим одну восьмую часть длины окружности для области севера и еще одну восьмую часть для области юга. Разделите остатки окружности с каждой стороны на три равные части, и будут получены подразделения или области восьми ветров; затем пусть

направления улиц и переулков определяются направлением линий, которые разделяют различные области ветров. Таким образом, их сила будет сломлена и отведена от домов и общественных путей; ибо, если направления улиц будут параллельны направлениям ветров, последние будут проноситься по ним с большей силой, поскольку, занимая все пространство окружающей местности, они будут вынуждены подниматься по узкому проходу. Следовательно, улицы или общественные пути должны быть устроены таким образом, чтобы при сильном ветре их сила могла разбиваться об углы различных частей города и таким образом рассеиваться”.

Эта башня до сих пор представляет собой довольно хорошо сохранившиеся руины и сохраняет многие из своих оригинальных архитектурных особенностей и украшений. Есть два входа через дистильные портики, капители колонн представляют собой оригинальную обработку коринфского ордера. Один из этих входов находится с северо-восточной стороны, а другой - с юго-западной. На южной стороне находится круглый апсидический выступ. Вероятно, первоначально это сооружение использовалось как резервуар для хранения воды, приносимой из источника Клепсидра, расположенного к северо-западу от Акрополя, который использовался для питания клепсидры, или водяных часов, получивших свое название, как можно предположить, от источника. Остатки этих часов видны до сих пор. Внешний вид здания также был выполнен в виде солнечных часов с выгравированными на разных сторонах линиями и гномонами над ними, образующими серию солнечных циферблатов, которые показывали время по теням. Таким образом, жители Афин были постоянно в курсе времени суток — по солнцу, когда оно светило, или по водяным часам, когда их закрывали облака.

Характер архитектуры, пропорции здания, а также его светское использование - все это совершенно не гармонировало с греческим искусством и методами, по сути, римскими. Поскольку подобное сооружение существовало в свое время в Риме и, предположительно, было построено тем же ученым, естественно напрашивается мысль, что Киррест, возможно, был римлянином.

Завершая эту ссылку на выдающихся архитекторов распадающегося периода греческой истории, казалось бы, остается только еще раз вспомнить Филона, или Филона, как предпочитали называть его некоторые авторы, который процветал примерно в 318 году до н.э. Поскольку было несколько художников с его именем, которые стали заметны примерно в то же время, наш Филон будет отличаться от других тем, что он коренной афинянин.

Читатель, вероятно, помнит, что он уже упоминался как архитектор, нанятый Деметрием Фалером для постройки портика из двенадцати дорических колонн к великому храму Цереры и Прозерпины в Элевсине, первоначально возведенному Иктином; но его самой амбициозной работой, вероятно, была так называемая оружейная палата, которую он спроектировал для Ликурга в Пирее и которая, как говорят, была достаточно большой, чтобы вместить вооружение для тысячи кораблей. Он также участвовал в расширении порта Пирей и был архитектором беломраморного театра в Афинах, который был закончен Ариобарзаном и много лет спустя перестроен Адрианом. Витрувий говорит, что он также спроектировал ряд греческих храмов.

Филон, должно быть, был человеком весьма разносторонним, поскольку рассказывают, что, давая отчет о своей работе в Пирее, “он выражался с такой точностью, чистотой и красноречием, что афинский народ — превосходные знатоки этих вопросов — назвал его в равной степени беглым оратором и замечательным архитектором”. Он написал также несколько

работ по архитектуре храмов и одну о морском бассейне, который он построил в афинском порту.

КОНЕЦ.

УКАЗАТЕЛЬ АРХИТЕКТОРОВ И СКУЛЬПТОРОВ АРХИТЕКТУРЫ.

- Эакус, [27](#)
- Агамедес, [42](#), [63](#)
- Агнаптус, [89](#)
- Антимахиды, [80](#)
- Antiphilus, [89](#)
- Антигосударственная, [80](#)
- Аполлодор, [19](#), [158](#)
- Athenis, [87](#)
- Батрах, [162](#)
- Брааксис, [140](#), [145](#), [174](#)
- Вуралус, [87](#)
- Кальешрос, [80](#)
- Калликрат, [105](#), [114](#)
- Каллимах, [53](#), [58](#)
- Калос (см. Пердикс).
- Канния, Луиджи, [82](#)
- Целер, [155](#)
- Черсифрон, [38](#)
- Клет, [133](#)
- Корбус, [123](#)
- Cossutius, [81](#)
- Ктесифон, [68](#)
- Киррест, Андроник, [178](#)
- Дедалус, [30](#)
- Дамофил, [86](#)

- Дафнис, 74, 77
- Деметрий, 74, 77
- Детрианус, 19, 160
- Дибутады, 37
- Динократ, 19, 76, 164
- Евполиний, 133
- Эвриклы, 89
- Гауденций (*Примечание*), 17
- Гитиадас, 41
- Горгасус, 86
- Гермокреон, 89
- Hermodorus, 163
- Гермоген, 55
- Хермон, 89
- Гипподам, 105
- Икар, 32
- Иктинус, 19, 107, 114, 123
- Лакрат, 89
- Леохарес, 140, 146
- Либон, 82, 84
- Мегаклес, 89
- Menalippus, 127
- Метагены, 68, 124
- Мнезиклы, 19, 112, 128
- Мутианус, 76
- Мирилла, Демокопус, 133
- Olynthius, 173
- Парменион, 173
- Пеоний, 74, 77
- Пердикс, 31, 36
- Филей, 140
- Фидий, 13, 85, 90, 98, 115, 131
- Филон, 123, 182
- Филокл, 121
- Поликлет, 13, 131
- Поликрит, 37
- Поринус, 80
- Потей, 89
- Пракситель, 13, 74, 136, 144

- Птерас, [37](#)
- Пирр, [89](#)
- Пифей, [57](#)
- Рис, [19](#), [38](#)
- Сатирус, [140](#)
- Саурус, [162](#)
- Скопас, [58](#), [74](#), [136](#)
- Северус, [155](#)
- Силен, [133](#)
- Смилис, [38](#)
- Sostratus, [174](#)
- Спинтарус, [65](#)
- Сталлиус, Гай, [127](#)
- Сталлиус, Мариус, [127](#)
- Талос (см. Пердикс).
- Тархезий, [57](#)
- Theodorus, [19](#), [38](#), [70](#)
- Timotheus, [140](#), [146](#)
- Трофоний, [42](#), [63](#)
- Витрувий, [20](#), [49](#), [68](#), [71](#), [79](#), [83](#), [164](#), [170](#)

Примечания переписчика

страница 25 Изменено:	Циклопы, принадлежавшие к пеласгическим временам
на:	Циклопы, принадлежавшие к пеласгическим временам
страница 91 Изменено:	окончание полопоннесской войны
на:	окончание Пелопоннесской войны
страница 105 Изменено:	Гипподам был одним из гениев своего времени
на:	Гипподам был одним из гениев своего времени
страница 113 Изменено:	и который я называл Спланхноптес
на:	и который назывался Спланхноптес
страница 161 Изменена:	его профессиональными достижениями было удаление
на:	его профессиональными достижениями было удаление
страница 172 Изменена:	которые греки получили от Фив
на:	которые греки получили от Фив